

RYANA GABECH DE OLIVEIRA

**Atravessamentos poéticos:  
Inter-relações entre poeta, vida e poesia**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jair Fonseca.

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gabech, Ryana

Atravessamentos poéticos: : Inter-relações entre poeta,  
vida e poesia / Ryana Gabech ; orientador, Dr. Jair  
Tadeu - Florianópolis, SC, 2014.

119 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Oralidade, Performance, Arte  
Relacional, Pan-Cinema Permanente. I. Tadeu, Dr. Jair .  
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura. III. Título.

## COMPOSIÇÃO DA BANCA DE DEFESA:

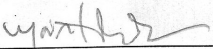
*“Atravessamentos poéticos: Inter-relações entre poeta,  
vida e poesia”*

**RYANA GABECH DE OLIVEIRA**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

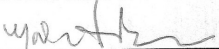
**MESTRE EM LITERATURA**

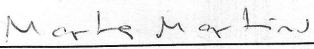
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua  
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

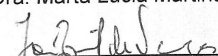
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca  
ORIENTADOR

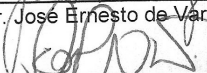
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Jair Tadeu Da Fonseca (UFSC)  
ORIENTADOR E PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Marta Lúcia Martins Lindote (UDESC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Ernesto de Vargas (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)



## **Resumo.**

Este trabalho pretende discutir as relações entre paixão, ação, vida e poesia a partir da obra de Waly Salomão no documentário Pan-Cinema Permanente de Carlos Nader, e de outros poetas brasileiros. Ressaltando a relação entre vida e poesia (sola e tela) estabelecida por Waly no documentário, levantamos aspectos pertinentes às vanguardas ao longo do tempo tais como: performance, oralidade e Arte Relacional; buscando refletir sobre a atuação dos poetas escolhidos (em especial os do Grupo LESMA), e da dupla de artistas plásticos classificados como relacionais: Maurício Dias e Walter Riedweg.

Através das relações da palavra com o cotidiano e a sobrevivência do poeta e sua obra, pretende-se estabelecer uma reflexão acerca das estratégias de compartilhamento da palavra poética e seus suportes.

Inspirados na mágica escrita de Octavio Paz e na lente de Nicolas Bourriaud e seu conceito de Arte Relacional pretendemos formar pontes entre a Arte e a Literatura, assimilando que ambas, palavra e imagem, caminham lado a lado, em uma nova maneira de ocupar espaços e propor vivências na atualidade.

**Palavras-Chave:** Oralidade, Performance, Polipoesia, Poesia, Antropofagia, Pan-Cinema Permanente, Arte Relacional, Grupo LESMA.

## **Abstract.**

This paper discusses the relationship between passion, action, life and poetry from the work of Solomon Waly as shown on the documentary Pan-Cinema Permanente, by Carlos Nader, and also other brazilian poets. Emphasizing the relationship between life and poetry (soles and canvas) established by Waly on that documentary, here will raise relevant issues concerning front lines over time such as: performance, orality, and the Relational Art; seeking to reflect on the art of the chosen poets (especially the Lesma Group), and the duo artists so called “relational”: Mauricio Dias and Walter Riedweg.

Through the relations between word and everyday life, and the survival of the poet and his work, we intend to establish a reflection on the strategies of sharing the poetic word and their supporters.

Inspired by the magic written by Octavio Paz and the lens of Nicolas Bourriaud and his concept of Relational Art, we intend to form bridges between Art and Literature, assimilating that both word and image go hand in hand, in a new way to occupy spaces and propose experiences nowadays.

**Keywords:** Orality, Performance, “Polipoetry”, Poetry, Antropophagy, Pan-Cinema Permanente, Relational Art, Lesma Group.

## **Agradecimentos.**

A Franco Delatorre e à Rosângela Mara Bastos (Rosângela de Xangô, *in memmorian*) sem os quais esta Dissertação não seria realizada.

Agradeço ao meu orientador e professor, o Dr. Jair Fonseca, que sempre acreditou na minha escrita e que apoiou desde o princípio a poesia e a ideia deste projeto.

Aos professores Doutores do CEART-UDESC: Marta Martins e José Luiz Kinceler, que me impulsionaram a seguir no caminho Arte-Literatura, desde sempre.

À professora Dr<sup>a</sup> Simone Schimtd, que acreditou na minha poesia e no caminho que escolhi academicamente.

À minha responsável espiritual, a Yalorixá Mãe Olga de Oyá que, desejando que eu usasse um “anel de doutora”, cuidou da minha cabeça para que eu pudesse concluir esta formação.

Aos meus amigos da Ilha e do caminho, aos parceiros de arte, sonoros, poéticos e espirituais.

Aos meus Orixás.





# Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1.....	13
Não basta escrever.....	13
Sobre as palavras, a imagem e os sentidos.....	20
Capítulo 2.....	29
Do fazer poético selvagem, a poesia ontem e hoje, a paixão.....	29
Capítulo 3.....	35
Da leitura à performance.....	35
Performance e Poesia.....	36
Poesia e Oralidade.....	51
Capítulo 4.....	59
Arte Relacional e o Grupo Lesma.....	59
Mau Wal e os Lesmas.....	77
Referências.....	113



*Tenho nos olhos quimeras  
com brilho de trinta velas.  
Do sexo pulam sementes  
explodindo locomotivas.  
Tenho os intestinos roucos  
num rosário de lombrigas.  
Os meus músculos são poucos  
pra essa rede de intrigas.  
Meus gritos afro-latinos  
implodem, rasgam, esganam  
e nos meus dedos dormidos  
a lua das unhas ganem.  
E daí?  
Meu sangue de mangue sujo  
sobe a custo, a contragosto.  
E tudo aquilo que fujo  
tirou prêmio, aval e posto.  
Entre hinos e chicanas,  
entre dentes, entre dedos  
no meio destas bananas  
os meus ódios e os meus medos.  
E daí?  
Iguarias na baixela  
vinhos finos nesse odre  
e nessa dor que me pela  
só meu ódio não é podre.  
Tenho séculos de espera  
nas contas da minha costela.  
Tenho nos olhos quimeras  
com brilho de trinta velas.  
E daí?  
(Milton Nascimento e Ruy Guerra)*



## Introdução.

Olhei para trás! O presente apenas pode ser falado através do passado. Quando se trata de poesia também.

O que acontece com a poesia de um poeta que não se interessa em “lançar” livros e nem atuar em galeria e instituições? Pode-se momentaneamente pensar apenas no poeta marginal: que trabalha na rua, vendendo zines, revistas ou livros pelo Brasil. Sim, vamos falar do contexto do Brasil. E quando esse poeta não é nem o poeta marginal com publicações independentes, nem o poeta “formal” consagrado pelas instituições e editoras? Qual a atuação efetiva do poeta e da poesia que não estão vinculados às grandes editoras no país? Onde estão, e o que fazem afinal, os poetas que quebram a cerca do papel e, principalmente, que ferramentas eles usam na atualidade para difundir sua poesia?

No texto *Poesia e Crítica, aqui e agora* Ítalo Moriconi diz que as estéticas e as poéticas vivem em conflito entre si, pois “refletem diferentes éticas, eróticas, padrões de leitura, políticas de escrita” (2013, p.24) esse conflito é o princípio da convivência competitiva entre as forças (pulsões) e tem prevalecido na arena da poesia literária brasileira trazendo à tona a esfera da cultura e o ímpeto de democracia vigente no país desde os anos 1980. Este tempo apontado por Ítalo é justamente o mesmo tempo o qual tentaremos abordar ao longo desta escrita: ele é o atual capítulo na poesia brasileira que começa também nos anos 1990 e na contemporaneidade, esta que com a virada do século aderiu ao pluralismo e à diversidade, justamente a visão contrária do dogmatismo, da linguagem do século anterior (*idem*, p.1).

O primeiro aspecto a se defender neste trabalho, não é em si uma defesa e sim uma revelação e um levantamento de questões acerca da minha própria profissão: ser poeta, escritora, performer e artista no meu tempo. Aqui reservo alguns momentos: a reflexão da poesia através da lente da minha própria produção e a correlação com os caminhos que cruzaram a minha vida a partir da experiência com a poesia escrita, oral, teatral. Isso inclui os poetas e movimentos que, de certa maneira, colidiram com a minha prática no passar dos anos. Refletiremos então sobre a ação da palavra na vida e em qual tempo e espaço, ou melhor, quais aspectos dos movimentos literários e artísticos ao longo do tempo até hoje nos interessa abordar aqui. Alguns poetas como Waly Salomão e Ricardo Chacal aparecerão ao longo do trabalho, assim como também

poetas menos conhecidos, mas com a mesma profundidade poética como os do Grupo Lesma (Minas Gerais) e o poeta acreano que trabalhou muitos anos em Florianópolis na APUFSC (Associação dos Professores Universitários da UFSC), César Félix.

O que percebemos ao estudar a poesia e seus universos é que esta dialoga com a música através da oralidade e do som e, quando falamos do som nos defrontamos com a imagem (que o som pode trazer) e também com a performance, visto que do ato de se “falar” o poema emergem conceitos e relatos que os movimentos culturais, literários e artísticos abordaram de maneira específica ou casual. No Brasil, poetas performáticos e orais saltaram da zona da página e aconteceram voluntariosamente no cinema, na pintura, nas redes sociais. Cabe aqui raptar cada aspecto mais confluyente de tais movimentos para então propulsar o valor de uma obra que explode, que acontece aqui e agora. Alguns desses aspectos são sugestionados pela própria poesia dos autores aqui abordados, outros são lapidados e sedimentados pelos teóricos que abordaram a poesia e a ação artística de maneira delicada e intuitiva como Paul Zumthor e Octavio Paz. Quando falarmos de performance não iremos falar somente da performance poética, pelo contrário, passearemos por trabalhos das artes visuais e do teatro que antecederam tais ações que nos ajudarão a formular melhor como a poesia acontece colaborativamente em nosso tempo. Abordaremos de onde vieram tais referências e onde elas pararam. E, afinal, onde elas estão agora?

O fato é que sou uma poeta (vide ANEXO 1). E além de publicar livros, escrever prefácios e textos dos mais diversos, sempre procurei perscrutar as faces da poesia que habitava além (fora) da página. Para isso associei a poesia ao som, a performance, ao ato de dizer e expressar meus versos e também de outros autores. Tudo isso experimentei de pouquinho: o palco, o vídeo, a composição e a performance. Esta última podia conter palavras ou não. Foi então que cheguei a um formato que persigo até hoje: romper as fronteiras, ocupar os espaços. Então percebi que precisava pensar o fundamento destas associações (a imagem da palavra e do som, a utilização de outros suportes para o poema) e por fim o agenciamento de meus versos e a minha ocupação no mundo fazendo aquilo que mais me interessa: criar. Neste trabalho pretendo abordar tais reflexões e, principalmente, levantar as duas questões principais: como produzir e reproduzir poesia

no nosso tempo? Como estão fazendo os poetas brasileiros desvinculados das grandes editoras que produzem e sobrevivem de sua obra?

Ao longo de nossa pesquisa perceberemos que dentro dos movimentos, apesar do dogmatismo de alguns, há algumas instâncias do pluralismo e da diversidade contemporâneas, conforme apontado por Ítalo. A oralidade e a ação poética são temas dos mais remotos e ao pensar em poesia desde a retórica, os artistas e poetas abordados aqui se encontram na mesma ou paralela direção dos artistas dos anos 1990, em que “no eixo Rio-São Paulo, poetas como Carlito Azevedo e Arnaldo Antunes deram uma guinada cosmopolita” (*idem*, p.30). Segundo Ítalo o ponto de partida dessa geração tinha uma referência a ver com a cultura concretista, porém a diferença da poesia de Carlito era naquele tempo de estreia juntar as referências concretas e paulistanas (prática neomodernista) em um potente texto poético vertido dessas duas fontes; então estava próximo o fim da guerra fria na poesia brasileira. As novas gerações poéticas após os anos 80 recusaram o clima bélico dos anos 60, as relações entre a turma do modernismo clássico dos anos 40-50, os concretistas, e deram lugar às linhas de força definidas pelo sistema universitário e confronto com o circuito extra-universitário da boemia, da imprensa cultural, das contraculturas e do pop “mais ou menos midiático” (*idem*, p.1). O que podemos dizer é que nas gerações de poesia após os anos 80, então, proliferou a diversidade, a poesia dimensionada em novas formas no fazer e apresentar, de maneira que o olhar crítico para esta poesia não pode ter a pretensão de emitir conceitos totalizadores, fixar marcas, linhagens fechadas e marcos bem estabelecidos para a consagração canônica das instituições da linguagem (*idem*, p. 2). Vamos observar estes trabalhos com esse olhar panorâmico das adversidades observando os rastreamentos, às voltas do que a poesia atual nos trazer sem uma intenção de sistematizar uma prática disciplinadora (*idem*, p. 25).

Visando mapeamentos da poesia atual brasileira nos afastamos temporalmente da virada e adentramos ao novo século onde as novas ondas poéticas, os desejos, os vocabulários, as tendências brotadas do tempo anterior, emergiram e deram pinceladas multicoloridas no tempo de agora. Podemos adentrar em cenários, em contextos e textos que vão além dos figurinos envergados pelas gerações 90/00. A força de expansão, porosidade e replicação imperfeita aparece em nossa era atual

da poesia descrita por Italo e está presente também nos artistas abordados neste trabalho, com especial destaque para Waly Salomão, Walter Reidweg e Mauricio Dias e o Coletivo Lesma. Não iremos falar aqui das épocas detalhadamente e sim iremos pincelar estes dados para sublinhar, ou melhor, grifar partes ou potências que ligam uma época à outra, da paixão regida por Leminski em *Poesia: Paixão pela linguagem* (2009) até a palavra enquanto corpo a ser devorado como para os antropofágicos, ainda o poetificado de Benjamin.

Seguindo a reflexão de Italo na poética, na estética e na prática após os anos 90/00 a intenção da poesia era abrir: “abrir o verso, abrir o poema, abrir o livro, abrir o sentido, abrir a própria língua para novas experiências de tradução, de que poetas mais jovens saíam à cata das palavras com um sensor na mão” (*idem*, p.25). O espírito destas ações corresponderá com vários poetas e artistas apontados neste trabalho.

Uma ideia na cabeça, uma caneta-câmera na mão. Os poetas dessa geração agiam com o verso nos “desvãos da linguagem” (*idem*, p.25). O fetiche seria a noção de poesia brasileira, ou melhor, poesia contemporânea brasileira e como então recriá-la a partir de todas essas referências? Italo cita Angélica Freitas para dizer não estar interessado na poesia brasileira contemporânea monumental e sim nos poetas; ele diz isso justamente porque o poeta do nosso tempo não pode ser mais apenas aquele que escreve e ou diz poesia e sim aquele que vai além destas fronteiras, cada qual à sua maneira, o que o torna peculiar. Por isso Angélica diz se interessar por este poeta que é mais acessível que monumental, pois cada qual desenvolve maneiras e habilidades de se fazer poesia - muitas vezes distintas entre si - essencialmente. O mesmo acontece na reflexão ao longo deste trabalho que busca, através do poeta e de sua atuação no mundo, falar da poesia que acontece. Literalmente!

Italo fala de uma ciranda. Isso nos interessa muito pois, segundo ele, na “ciranda o poético instaura-se lá onde existe a interlocução da leitura, sem esquecer que o ato da escrita já fora de saída um ato de leitura ou desleitura” (*idem*, p.25). O autor fala disso com base na visão sobre a voz, sobre a pergunta e a resposta poética: para quem? Que movimentos atuam entre quem fala e quem ouve? Que voz é essa? Esse é outro tema deste trabalho: a poesia que chega ao outro através da voz física que profere; a voz enunciativa: “a voz enunciativa é assinatura, cujo ateste ou legitimidade depende do ato de leitura crítica (profissional ou não)” (*idem*, p.25). Neste trabalho veremos como acontece a ciranda



apontada por Italo aplicada nas ações e escritas, quem ouve quando lê, quem ouve quando falamos e, finalmente, para quem falamos poesia.

O intuito aqui é fazer uma ponte de reflexão entre poeta, poesia e público e que neste caso seja utilizada a voz: o uso da voz do poeta em relação ao outro passando pela performance, o atravessamento poético e os vários pontos de fuga entre quem fala e quem ouve poesia especificadamente no Brasil. Para complementar, Viviane Mosé (2009), no programa televisivo “Café Filosófico”, recita o poema *Revelação*:

*Eu queria dizer uma coisa que eu não posso sair dizendo por aí.  
É um segredo que eu guardo, é uma revelação  
Que eu não posso sair dizendo por aí.  
É que eu tenho medo de que as pessoas se desequilibrem delas mesmas.  
Que elas caíam quando eu disser.  
É que eu descobri que a palavra não sabe o que diz.  
A palavra delira. A palavra diz qualquer coisa.  
A verdade é que a palavra, ela mesma, em si própria, não diz nada.  
Quem diz é o acordo estabelecido entre quem fala e quem ouve.  
Quando existe acordo, existe comunicação,  
Mas quando esse acordo se quebra ninguém diz mais nada,  
Mesmo usando as mesmas palavras.*

Segundo Moriconi: “se existem poemas, é porque existem poetisas, vozes enunciativas, labor do nome, bruxuleante. São poetisas no Brasil, do Brasil” (*idem*, p.25). Assim como Italo, pretendo neste trabalho visar os autores (poetas) brasileiros abordados em suas experiências no Brasil. Porém, o pensamento deste trabalho é um passeio aparentemente sem sentido. São cartas do tempo e da palavra embaralhadas no mesmo jogo. Muitas vezes eu serei o coringa desta jornada, aparecendo e desaparecendo através de meus escritos e do meu relato pessoal a partir da experiência abordada. Aqui nos imbuímos da tarefa apontada por Italo, para quem o crítico dessa poesia deve ser dotado de um amplo olhar, estabelecendo redes, pontes, afinidades e desafinidades que permitam pensar o poeta e sua projeção; poeta e crítico, escrita e leitura, avaliando-o em um novo contexto de referências que vou apontar especificadamente.

Enredado no contexto atual, para Italo seria relevante a palavra que se produz em rede, a partir das redes; redes que se

entrecruzam, projetos e cenários prismáticos que apontam para o entendimento da hipótese de trabalho e a expressão da poesia brasileira. Esta ideia de rede será utilizada em nosso trabalho como um esboço, uma narrativa. Esse pensamento de esboçar e contar os trabalhos que apresentarei discutindo os desdobramentos destes é como a entoação de uma música jamais ouvida, ideia já escrita por Octavio Paz: “Constelações: ideogramas. Penso em uma música nunca ouvida, música para os olhos, uma música nunca vista” (1976, p.110). Podemos lançá-lo a esta colcha de retalhos, do ontem e do hoje na poesia brasileira: alguns resgates, outras inovações. Mas, afinal, que trabalhos são esses?

Passaremos por aspectos dos movimentos e ações tradicionais e modernas ao longo da nossa reflexão: de um lado a poesia antropofágica, de outro uma dupla mineira no mais remoto interior das Minas Gerais, utilizando meios e estratégias para se difundir a poesia de ontem e de hoje. O que tudo isso tem em comum? Como tudo isso funciona?

Italo diz que seu critério para a reflexão sobre a poesia seria o percurso da própria poesia brasileira, de língua brasileira, porque a língua é submetida ao ato poético, e este é um campo de forças, uma arena de pulsões contraditórias que dialogam ou disputam o espaço entre si. Numa dinâmica onde os resultados configuram relações de hegemonia em cada instância no texto ou assinatura. É claro que, dizendo isso, ele remete a poetas que ele mesmo escolhe para definir as épocas e os acontecimentos em torno da poesia no Brasil. O que nos importa aqui é refletir sobre esse jogo de pulsões, de forças, pois, ora essas forças são enfatizadas, ora excluídas. Há uma democratização formal e real da sociedade política, que trouxe a democracia e as possibilidades para o campo literário e, segundo Italo, isso se deu pela própria pressão, na abertura da língua por dentro e por fora, através de forças disruptivas (*idem*, p.25). É aqui, sobre esse conjunto de forças e como elas interferiram e interferem na poesia brasileira, que refletiremos através dos poetas escolhidos e suas atuações neste trabalho. Afinal, como se traduzem ou como se efetivam tais pulsões na linguagem da poesia?

Escolhi Italo para permear esta introdução porque ele indaga, questiona e aponta temas e pensamentos que me assaltaram ao longo da construção deste texto. Além disso, assim como ele, penso estar em

pauta na poesia atual e na que me interessa aqui, a tensão, o jogo ou o embate entre uma “pulsão voltada para tornar impura a língua culta canônica e outra voltada para purificar ou essencializar a língua banal do dia-dia” (*idem*, p. 26). Essas forças opostas operando resultam também em uma poesia quase arriscadamente qualificada como ativista, onde se reinventa a língua no multilinguismo social, na poesia de periferia, no hip hop do verso, na etnopoesia e no bilinguismo onde “língua é corpo” (*idem*, p. 26). Veremos também que a palavra é corpo ao longo dessa reflexão. É através do suporte corpo que permeia a poesia, nisto é que os autores abordados ao longo do texto pulverizam seus versos e nos apontam reflexões necessárias em torno do dizer poético. E, por fim, é importante frisar que procurarei apontar em que aspectos os poetas citados neste trabalho já experienciaram a palavra e sua projeção discutindo, assim, a prática que a poesia traz à tona.

Então, Moriconi faz um panorama sobre o abismo histórico geracional de repertórios e referências que separam a cena poética de hoje da cena poética canônica dominada pelos mestres modernistas do século 20. Ele diz que os modelos referenciais dos poetas e das poetisas que estrearam nas décadas recentes são diversificados – cada poeta, então, tem seu panteão particular; eles são também fortemente cosmopolitas, globalizados, internacionalizados, e têm presença marcante citando ícones do cinema, do rock e outras manifestações do pop, tanto *underground* quanto *mainstream* – com ênfase no primeiro. Já em contraste a geração dos anos 1970 (Poesia Marginal) fez poesia basicamente a partir da leitura interpretativa do cânone modernista onde se alimentaram do modelo de poesia moderna universal e da tradição eurocêntrica. O autor diz que se representavam esses modelos. Hoje a tarefa dos poetas é interpretar as obras produzidas por poetas que estrearam nos últimos dez, quinze, no máximo vinte anos. Esses grandes mestres são relidos e ressignificados no crivo da nova cena: “através da antropofagização da poesia brasileira dos anos 90/00 para cá é que serão elaboradas novas chaves e leitura, válidas para reatualizar, quem sabe, nosso aqui e agora, derrubando o cânone modernista do século 20” (*idem*, p.26). Trago Italo para esta introdução para que possamos perceber, através de um olhar mais panorâmico, por onde e como a poesia tem se transformado ao longo dos tempos e, por fim, com que pés ela anda aqui no Brasil.

Nos trabalhos dos artistas que iremos apresentar ao longo

desta dissertação, pouco importa encaixá-los ou defini-los como parte ou continuação dos movimentos que acontecem no cenário da poesia brasileira, se remontam à tradição modernista ou não. Todos os artistas e poetas abordados aqui enunciam, passam por uma poesia ou arte voltada à ação no mundo real, no cotidiano, na possibilidade de expandir a profissão de se escrever e transformar aquilo que se cria com palavras, o que chamamos de poesia. E é isso que nos interessa: as relações estabelecidas entre a tradição oral e a escrita e da arte, a inscrição que passa pelo corpo e chega ao outro, os suportes e meios utilizados para proferir e proliferar a palavra poética: vida *versus* palavra.

Chegamos aqui onde Italo aponta uma parte mais universal a ser discutida:

Para o crítico de poesia, para o historiador da cultura ou da literatura, coloca-se hoje, como sempre, a indagação sobre as condições da existência do poema. Terreno drasticamente marcado pela dupla inserção da arte poética: arte de dizer, arte da escrita. Boa parte das diferenças entre projetos poéticos da língua brasileira ancora-se na inclinação por uma dessas opções, atualizando o dilema/conflito entre a possibilidade da oralização do poema como coisa mental, como operação intelectual de leitura silenciosa. É também o dilema entre a poesia como arte pública e poesia como segredo íntimo compartilhado (Moriconi, 2013, p. 26).

Italo diz que essa parte que remete para a oralização, para o mental, ou para o silêncio da página é um tema a se colocar em indagação, pois ontem e hoje foi a partir da experiência da oralidade e da fronteira papel-fala, que a noção de poesia se proliferou. O objetivo aqui é perscrutar o que está entre a palavra proferida e a palavra grifo, a leitura e a ação. Também a poesia pública relacional será abordada de maneira diferenciada ao longo dos temas abordados aqui.

Segundo Moriconi todo poema existe à beira do parapeito de uma janela, mirando o horizonte da oralidade: “esta ao ser enfatizada, leva ao encontro da fala, seja na busca de vocalização do poema, seja na incorporação ao texto de algum tipo de representação do coloquial” (*idem*, p. 26). Ou seja, a poesia escrita e lida, leva diretamente até a

oralidade, representando ou não a fala coloquial. Na poesia e na prática dos artistas mencionados ao longo deste trabalho se poderá refletir sobre a tendência poética da fala e da escrita, assim como se acionam as pessoas e os meios para mostrar e transmitir a poesia.

Moriconi diz que a origem moderna da poesia, como arte da escrita e da leitura silenciosa e solitária, projeta sobre a página do livro o estabelecer da prática com a palavra conduzindo o encontro da palavra poética com as artes gráficas e visuais (*idem*, p.26). Embora haja a importância do cruzamento das artes visuais e das artes gráficas neste trabalho, haverá ênfase em uma das vertentes das Artes Visuais que é a Arte Relacional. Interessa-nos a poesia compartilhada a partir do corpo para o outro, não apenas de uma página a outra, como no concretismo. Daremos ênfase a uma experiência artística única: a experiência em tempo real, a performance, tão exploradas nas Artes Plásticas, como abordaremos um pouco mais adiante. Busco, neste trabalho, refletir tais ações performáticas a partir de um estudo sobre esta vertente da Arte e como ela atua, nos permitindo aplicá-la ao caso da poesia.

A sonoridade do berço, a distribuição tipográfica na página em branco e a relação entre o eco da fala nos submetem a um sequestro da cifra e da letra, dentro e fora da fala, pois a poética da eloquência é a relação entre fala e fluxo. Há poemas que enriquecem quando lançados no momento escolhido para serem ditos. Há poemas que parecem ser escritos para serem ditos: alto ou em bom tom, gritados ou sussurrados. Esses poemas parecem ter sido para povoar o corpo de alguém, saltar da página. Porém, há poemas que parecem ser feitos para o silêncio da página em branco, o silêncio que dá janela a um pensamento mais profundo, um suspiro. Cito para exemplificar essa reflexão sobre o poema escrito para fala e o poema da página em branco, um poema escrito por mim no livro *A data invisível do poema*, de 2008:

*Onze horas da manhã  
sol ferve a cidade-rio  
dois garis deitam-se na única sombra  
assistem dezenas de libélulas  
desenhando toda a grama verde  
em voos planos  
Viver é muito mais do que abrir os olhos*  
(GABECH, 2008, p.21)

Muitas vezes recito o poema acima em eventos culturais e em bares ou outros estabelecimentos aos quais sou convidada. Esses lugares reúnem um público e assim se dá o recital. Cito-o para comparar melhor com o que Moriconi diz sobre a poesia referenciada na busca da forma e sintaxe. De um lado é poesia referenciada, do outro, a fala. A forma e a sintaxe, a oralidade: os dois lados quando separados, excluem, no nível do discurso as ideologias que podem mostrar-se inseparáveis no poema. Pela condição da existência do parapeito, há poemas que podem ser falados e lidos com mesma potência, pois existem “à beira, entre o dentro da letra e o pra fora da fala” (*idem*, p.23). Considero o poema *Cidade-rio* (2008, p.21), um poema que funciona com potência tanto para a fala quanto para a leitura reflexiva. Declamado, age como que puxando o espectador para uma cena da cidade, quando ele visualiza a cena descrita se lança com voz fervorosa ao final “viver é muito mais do que abrir os olhos” (*idem*, p. 2008). Já na leitura pode-se contemplar a paisagem por mais tempo, com mais detalhe. Pode-se voltar várias vezes à visualização da cena: um gari deitado embaixo de uma árvore, contemplando o sol entre as libélulas. Pode-se comparar a um *frame* do passado, acessar uma lembrança na memória, reler para aprender. O tempo pessoal de uma leitura versus a potência artística e social da fala nos faz levantar questões importantes que abordaremos neste trabalho.

Mesmo que existam as fronteiras entre a fala e o papel, o poema, como diz Moriconi citando Mario Quintana, é uma janela, e destas janelas pode-se falar da paisagem ou mesmo admirá-la em sua delicada imagem. Para ilustrar mais uma vez poemas que funcionam oralmente e, ao mesmo tempo dançam muito bem no silêncio da página, cito Osmir Camilo (2011, p.33). Osmir é integrante do grupo Lesma do qual falarei mais adiante. Este poema tem como tema a janela:

*A namorada está na janela  
Ela não sai da janela  
A rosa é amarela...  
O nome dela é rosa  
O homem dela é prosa  
O meu raciocínio é em prosa:  
Então o felino sou eu.  
Eu sou um homem e um tigre.  
Mais atento  
Menos ciumento*

*Mais cal, menos cimento  
Menos humano,  
Mais tigre...  
O gato dela é peludo  
O sonho dela é veludo  
E os nossos sonhos são velas  
E os nossos sonhos...  
Caravelas!  
(CAMILO)*

Este poema de Osmir Camilo é recitado pelo grupo Lesma há alguns anos. Eu o considero potente tanto na fala quanto na escrita. Com este poema podemos relacionar o verso “eu sou um homem e um tigre: mais atento, menos ciumento/Mais cal, menos cimento/ Menos humano/Mais tigre” (*idem*,p.33) à poesia a qual queremos trazer aqui visceral em sua forma no papel ou na fala, em casa ou na rua: homem ou tigre. A poesia dos Lesmas atinge diretamente as comunidades, pois é lá que eles atuam mais diretamente promovendo recitais e encontros onde acontecem suas apresentações e as de outros autores e artistas. São nestas pequenas cidades que as senhoras ficam na janela, esperando os poemas que serão recitados no fim de tarde feito uma serenata romântica. Por outro lado, há poetas no concreto utilizando o corpo como suporte da palavra em eventos nas praças das grandes cidades, no pequeno circuito artístico, na internet, ou mesmo ao vivo em um palco musical. Estamos invadindo carinhosamente todos os circuitos. Este tipo de atuação poética oral e performática é também mencionada por Italo nesta passagem, quando ele comenta sobre Chacal:

Basta pensar no tipo de presença de um poeta como Chacal no Rio de Janeiro para ver como há muito ainda a ser explorado pela reflexão crítico-histórica nesse terreno. O fato é que a destinação pública do poema tornou-se presente à medida que seu caráter performático, seu enraizamento no aqui agora de um corpo coletivo formado por poetas/poemas/leitores-auditores veio assumindo importância com o desenvolvimento tanto do simulacro técnico em tempo adiado ou em tempo real, desde a

gravação de discos e CDS até o You Tube, quanto das estruturas presenciais de entretenimento massivo. Hoje a literatura e a poesia ganharam, elas também, seu nicho no latifúndio do espetáculo (Moriconi, 2013, p.27).

É sobre as tendências da poesia no tempo real, apontadas por Moriconi, que permeiam os leitores e o público diretamente; utilizando o corpo como suporte para a palavra e como se dão estas relações, que pretendo refletir a poesia e os poetas atuantes nos espaços que pude conhecer e alcançar para este trabalho.



## Capítulo 1

### Não basta escrever

O fazer poético e o conceito de poeta e poesia se deslocaram e coagiram de diversas maneiras ao longo dos tempos. Poesia e poeta se imbricam nas contrariedades, na dificuldade de se definir, afinal, qual a tarefa dessa poesia, que não serve para nada, que não tem valor fetichista. O enlace poeta e poesia é divergente, impalpável, por vezes divino, e sempre irracional.

No documentário “Pan-Cinema Permanente”<sup>1</sup>, há um poema de Waly Salomão recitado pelo poeta Antonio Cícero<sup>2</sup> chamado “*Exterior*” (2008).

*Por que a poesia tem que se confinar  
Às paredes de dentro da vulva do poema?  
Porque proibir à poesia  
Estourar os limites do grelo  
Da greta  
Da gruta  
E se espriar além da grade  
Do sol nascido quadrado?  
Por que a poesia tem que se sustentar  
De pé, cartesiana milícia enfileirada,  
Obediente filha da pauta?  
Por que a poesia não pode ficar de quatro  
E se agachar e se esgueirar  
Para gozar  
- carpe diem! -  
Fora da zona da página?  
(EXTERIOR)*

Afinal qual o limite da poesia? Ou este nem existe? Qual seria o

---

<sup>1</sup> Documentário sobre o poeta baiano Waly Salomão, para quem a vida era um filme de ficção e a poesia uma ferramenta para desmascarar qualquer pretensão naturalista. O documentário conta com a participação de Antonio Cícero, Caetano Veloso entre outros. Dirigido por Carlos Nader, que filmou Waly por quase 15 anos, o filme foi vencedor do festival “É Tudo Verdade”, versão de 2008.

<sup>2</sup> Antonio Cícero Correia Lima é escritor brasileiro, poeta, compositor, filósofo, nascido no Rio de Janeiro em 1945.

gozo do poema? E qual seria a liberdade do verso além das paredes da vulva? A que poesia, no filme, o poeta se remetia ao escrever estes versos? No mesmo documentário Waly diz:

A poesia não tem lugar nobre para acontecer, não é só o mármore, como os parnasianos, como os cultores do monte Parnaso, pensavam. A poesia não só tem locais ou materiais nobres. Ela usa os mais diferentes materiais. Não há vulgaridade para ela. Você pode restaurar. É um trabalho intenso. É um trabalho construtivista. Não um construtivismo de cem anos atrás. É um construtivismo dos nossos tempos. De quem está com os olhos novos para o novo, com os ouvidos abertos. E também com capacidade de estar lendo diferentes tradições. Não ficar ensimesmado, isolado” (Pan-Cinema Permanente, 2008).

O belíssimo documentário é sobre o desejo de Waly e Carlos Nader misturarem vida e arte, poesia e cotidiano. É difícil falar sobre esse trabalho. Eu o vi mais de cinco vezes, e toda vez que revejo há muito o que se dizer sobre ele através da própria poesia de Waly e ainda, de outros autores. É um poema em forma de filme e vice-versa. E porque como toda grande obra de arte, ele ultrapassa seu objetivo inicial: de apenas misturar arte e vida. Ao final, em vez de apenas percebermos a estreita ligação entre os dois temas, somos atingidos dentro de nossos confortos literários, de modo que a extrema vivacidade de Waly extravasa a tela e nos assalta enquanto escritores: pois não basta escrever.

Em seu livro *Performance, Recepção e Leitura* (2007, p.56), Paul Zumthor cita Jacques Roubaud para lembrar que “a poesia diz o que ela diz dizendo-o/ a poesia diz o que ela diz dizendo” (Roubaud apud Zumthor, p. 56). Então o autor diz se inspirar em Austin para mostrar que “poesia é agir” (*idem*). Então poesia ato-ação, princípio esse que em vida Waly praticava frequentemente.

Para Paulo Leminski, (1986, p.285) a atividade poética é uma coisa voltada para a palavra enquanto materialidade, a palavra enquanto uma coisa no mundo. O poeta “é”, na sua óbvia paixão pela linguagem, porque um poema propriamente não tem significado: ele é o seu próprio significado. Por isso, os poetas são intraduzíveis. Para Leminski, o poeta

é uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele, e este está à sua mercê, sem defesa (*idem*).

Do fazer poético, da violência da linguagem pregada por Leminski, chegamos ao *poetificado* de Benjamin (1915-1921) que é a “esfera particular e única a qual repousa a tarefa e a condição do poema” (*idem*, p.14). Para Benjamin, esta esfera é o objeto de estudo para avaliar os poemas de Hölderlin (*idem*).

Não nos interessa aqui a poesia de Hölderlin em si, mas sim o critério da avaliação de Benjamin sobre a poesia de Hölderlin; que se dá principalmente quando descarta a análise e o processo de criação lírica, a pessoa ou a visão de mundo do autor, e enaltece a esfera particular e única na qual repousa a tarefa e a condição do poema (*idem*, p. 14). Aqui fica evidente que, se há uma tarefa que repousa em cada poema, o poeta é aquele que faz, que cumpre sua tarefa, que age.

Esse pensamento nos faz ensaiar a pergunta: o *poetificado* apontado por Benjamin seria a mesma paixão e violência aplicadas por Leminski à poesia, ou mesmo o divino de Homero?

No *poetificado* de Walter Benjamin encontramos a poesia como linguagem da arte:

No poetificado a vida se determina através do poema; a tarefa, através da solução. Não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base, mas sim um conjunto de relações vitais determinados pela arte. (BENJAMIN, 2011, p.16).

Ou seja, quanto mais o poeta está imbuído na vida e responde a ela e quanto mais essa relação entre vida e linguagem se entrelaça, maior será a singularidade do *poetificado* e do poema. Assim como afirma Benjamin: “a vida é, em geral, o *poetificado* dos poemas, pois quanto mais o poeta procura converter a unidade da vida em uma unidade artística sem transformá-la, mais ele se revela inepto” (*idem*, p.16). Fica claro então que a poesia é a válvula que aciona o ato de transformar-se: é nessa dimensão que o poeta opera.

No ensaio “A imagem” (1971, p.38), Octavio Paz faz uma reflexão sobre a imagem e a palavra poética. Ele diz que “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – possui muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (*idem*, p.38). Esta dimensão de opostos entre a linguagem dramática ou

lirica, condensada em apenas um verso ou desenvolvida em milhares de páginas conjuga realidades opostas, indiferentes ou distantes entre si (*idem*, p.38). Octavio Paz diz que os conceitos e as leis científicas pretendem sempre submeter a uma unidade a pluralidade do real (*idem*). Para exemplificar isso Paz usa não por acaso a imagem de que: “Não sem um justificado assombro as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de plumas” (*idem*), dizendo que “custa-lhes muito reduzir pedras e plumas à abstração quilo” (*idem*).

Para Paz, na poesia não ocorre a operação unificadora da ciência que mutila e empobrece os sentidos pelos quais pedra e plumas abandonaram sua própria maneira de ser, sua autonomia (*idem*, p.38). Na poesia o poeta nomeia as coisas. O poeta pode determinar de súbito “as pedras são plumas, isto é aquilo” (*idem*). Paz diz que ao anunciar a identidade dos contrários, a poesia atenta contra os fundamentos do nosso pensamento, pois as pedras continuam sendo pedras, pesadas, amareladas do sol, duras, impenetráveis. Já as plumas são leves (*idem*). Como imagem, a analogia é escandalosa, pois “o pesado é o ligeiro” e “o poema não diz o que é e sim o que poderia ser” (*idem*). Então, Paz cita Aristóteles dizendo que a imagem tal qual o poema, através da força das contrariedades e entre os sentidos das palavras, torna o “impossível verossímil” (Aristóteles *apud* Paz, 1971, p. 38).

Pedras e plumas. A contrariedade dos conceitos acerca das palavras nos remete a Benjamin quando ele diz que é da natureza do *poetificado* estar entre dois limites, como “Timidez” e “Coragem”<sup>3</sup>, (*idem*, p. 16). Mas não importam aqui os elementos e sim as relações. Relações estas que comprovam a unidade da poesia, a violência gerada pelo resultado desta luta benjaminiana:

Em contrapartida, a análise das grandes obras poéticas irá encontrar não o mito, mas sim uma unidade gerada pela violência dos elementos míticos que lutam entre si, a qual será a genuína expressão da vida (BENJAMIN, 2011, p.17).

Afinal, que luta é essa? Estariam paixão e violência impregnadas no fazer poético?

Para Paz (1971, p. 40) o poema proclama a dinâmica que

---

<sup>3</sup> Dois poemas de Friedrich Hölderlin.

coexiste nos contrários como sua identidade final. Existe então, aqui, a luta *benjaminiana* e a reconciliação entre os termos que, apesar de opostos, não implicam na redução nem na transmutação da singularidade de cada um. Porém, segundo Paz, esta singularidade poética é um muro o qual o pensamento ocidental até agora se recusou a saltar ou perfurar (*idem*). O autor então explica que desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida entre o que é e o que não é, o ser ou o não ser. Tal reflexão foi arrancada do caos primordial e constituiu o fundamento do nosso pensar, onde se estrutura uma nascente de buscas de ideias claras e distintas: “O ocidente, também condenou uma espécie de ilegalidade a todas as tentativas de prender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios” (*idem*). É neste determinismo de pensamento que Paz atribui a vida subsidiária, clandestina e diminuída da poesia e da mística no ocidente (*idem*). Pois não é nesta correnteza onde “o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo” (*idem*) que a poesia navega, pelo contrário, é do confronto desta luta, ou melhor, no encontro destas oposições “pedra e pluma” que se dá a potência poética, o *poetificado* também empregado por Benjamin.

Em Paz “linguagem é significado: sentido de isto ou aquilo. As plumas são leves; as pedras pesadas. O leve é leve em relação ao pesado, o escuro é escuro diante do luminoso, etc” (*idem*, p.44). O autor aborda este tema para dizer que todos os sistemas de comunicação vivem no mundo das “referências e dos significados relativos” (*idem*). Por isso os signos são dotados de uma mobilidade. Ele usa o exemplo dos números, no caso, o zero, que à direita tem valor e significado diferente do zero à esquerda onde as cifras modificam o valor de acordo com a posição em que se empregam. No entanto na linguagem é diferente, pois cada vocábulo possui uma infinidade de significados que podem ser mais ou menos conexos entre si, eles podem se ordenar de maneira decisiva, porém abstrata, de acordo com o lugar da palavra ou oração (*idem*, p.44).

Assim também podemos dizer sobre os poemas das páginas e os poemas que chegam oralmente até os espectadores. A linguagem utilizada, o contexto em que se está inserida a ação, gera no espectador a imagem, a sensação e a emoção em diferentes níveis de intensidades. Um poema escrito há muitos anos ganha nova vida, roupagem, figurino e isso incita a novas maneiras de se dizer e receber os versos.

Paz afirma isso para falar sobre a imagem, e nos interessa aqui a imagem que habita o poema. As relações entre poesia e imagem evocam a potência dos versos, pois “a imagem diz o indizível” (*idem*). Segundo o autor é necessário retornar à linguagem para ver “como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (*idem*). No caso de se dizer os poemas, essa realidade se estabelece de outra maneira, visto que a sensação de quem lê um livro solitariamente é diferente da sensação de se ouvir um poema ao vivo, sendo dito ou não por um poeta. As imagens por trás do poema escrito são diferentes das imagens geradas ao se ouvir o som da voz, a harmonia da música.

Podemos voltar então, a *Pan-Cinema Permanente*, em que a imagem do poeta Waly Salomão dizendo seus poemas no cotidiano, recriados para o vídeo, carregam o universo vasto de significados acerca da poesia, pois torna tanto a potência da figura do poeta evidenciada, quanto soma novos significados ao poema dito:

Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários. Como pode a imagem, encerrando dois ou mais sentidos, ser uma e resistir à tensão de tantas forças contrárias, sem converter-se em um mero disparate? (PAZ, 1971. p.45)

Apesar de encerrar alguns sentidos e resistir às tensões das forças contrárias dos significados, Paz afirma que a imagem não é “nem um contrassenso nem um sem-sentido” (*idem*). Ela deve ser, assim como em *Pan-Cinema Permanente*, algo além do somente formal: o que se dá nos contrassensos, e em geral nas proposições que não significam nada ou constituem simples incoerências. Então ele se pergunta qual deve ser o sentido da imagem, se tantos díspares significados “lutam em seu interior?” (*idem*).

Podemos dizer que em *Pan-Cinema Permanente* há diversos níveis de sentido, de sensações. É na imagem proposta pelo filme que podemos formar a frase poética entoada por Waly ao longo de sua vida e, em especial nesse filme, onde seus poemas se tornam um só: como um livro composto por fragmentos de poemas imagéticos, feito para os

olhos e os ouvidos. Paz atribui à poesia de sentidos em diversos níveis (*idem*, p.45). Assim como a poesia de Waly Salomão no filme, Paz diz que as imagens do conceito da poesia abrigam a autenticidade do poeta, pois, o poeta escreve aquilo que vê ou ouve com a expressão genuína da sua experiência no mundo. É assim que Waly e o roteiro de Carlos Nader compõem lado a lado as cenas e passagens do documentário, relatando tanto a poesia-flecha (certeira, direta) de Waly, quanto a originalidade de sua poética, que habita o cotidiano. É claro que o cotidiano empregado por Nader e por Waly jamais seria comum vindo de dois grandes artistas, pois a manipulação escolhida para a edição do vídeo somada à mágica união entre verso e imagem transformam filme em obra e vice-versa. Através do roteiro montado para o vídeo é que o espectador capta o transitar das cores desbotadas, cortes de palavras sendo evocadas, vozes de artistas que tiveram parceria com o poeta, câmeras trêmulas em uma Kombi, câmeras que seguiam passos e esperavam a surpresa do poeta em algum lugar do mundo. Com essas escolhas para a edição e a elaboração do filme, podemos dizer que Nader reflete o pensamento de Paz sobre a imagem, pois em *Pan-Cinema Permanente* há uma realidade objetiva, válida por ela mesma (*idem*). Ou seja, a película é, em si, uma obra de arte. Digo obra de arte para ressaltar o tratamento de cor, imagem e a inovadora maneira de se contar o roteiro. É como se uma só voz falasse de muitas questões que trabalhamos sobre conceitos de arte mais abrangente, pois, ora há performance, ora há biografia, ora há surpresa e outra ainda, há poesia. Tudo isso é pensado como uma grande orquestra. A voz dos poetas casada às imagens selecionadas do passado de Waly, suas práticas no teatro e socialmente nos contextualizam contando uma terceira história onde todas as peças juntas formam uma só música.

Podemos dizer também que Nader enfatiza o que Paz afirma trazendo para o vídeo a tarefa do poeta que é criar realidades que possuem uma verdade através da sua própria existência (*idem*, p.44). As imagens gravadas de Waly Salomão não são desconectadas dele mesmo em momento algum, pelo contrário. Ao acompanhar o filme percebemos que os lugares são escolhidos por ele e por Nader e, de certa maneira, a impressão é que o filme “faz acontecer” o que o poeta sempre quis viver. Os recitais e vivências compartilhadas em lugares que Waly quis visitar são um dos temas abordados no documentário. Por isso o filme parece traduzir o próprio Waly quando ele remete à sua própria vida. Vida

*versus* sonho, o real e o irreal, o imaginário e o concreto. O lúdico se torna, então, em edificação:

*E chega desse papo furado de que o sonho acabou!*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

*A vida é sonho*

(WALY SALOMÃO, 2008)

Essa tarefa de tornar a vida um sonho com veracidade e potência, indiscutivelmente aparece na obra em vídeo a partir do olhar de Nader e da resposta do poeta Waly às experiências propostas pelo roteiro. Então, cria-se a estética de *Pan-Cinema Permanente* em que Waly vagueia pelo mundo espalhando seus versos, atravessando o seu cotidiano e o de outros. A sua poesia vinga na verdade empregando a voz do poeta no amplo significado da palavra, no desenrolar das cenas do filme que são quase um êxtase, um sonho. Essa mistura do cotidiano com o sonho implica uma revelação do poeta enquanto uma pessoa, um ser humano comum que vai à praia. E ao passo em que se registra essa mistura do comum à arte de ser poeta e/ou leitores, o filme nos arrebatava enquanto espectadores, nos confundindo sobre sermos também um pouco poetas pois “o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (Paz, 1971, p.45).

### **Sobre as palavras, a imagem e os sentidos**

Segundo Paz “as versões do real – silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática etc. – não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representá-lo ou descrevê-lo” (*idem*, p.46). Então ele usa o exemplo da cadeira, pois quando a



percebemos, observamos então sua cor, a forma e os materiais que a constituem. A apreensão de todo o conjunto nos leva ao significado da cadeira, que é um móvel, um utensílio. Se quisermos, no entanto descrevê-la, temos que ir por partes: a forma, a cor e assim sucessivamente até chegar a um significado final, resumido. No curso de nossa descrição sobre o conceito do que é uma cadeira, percebemos que ela é apenas um móvel e perdemos a totalidade de seu sentido: “A princípio a cadeira foi apenas forma, mais tarde uma espécie de madeira e finalmente seu significado abstrato: a cadeira é um objeto que serve para sentar-se” (*idem*, p.46). Paz usa essa reflexão para dizer que quando descrevemos um objeto ou coisa, tendemos a justificá-lo ou minimizá-lo a um sentido apenas, eliminando todo o processo de pensamento que se construiu ao longo do tempo e do espaço ao redor de uma coisa.

Sobre os sentidos das frases e dos versos e o quanto os sentidos se misturam de acordo com o momento e o lugar das palavras, há outro poema de Osmir Camilo chamado “Novilho” (2011, p. 18):

*Você pode tirar o cavalinho da chuva?*  
*Você pode tirar o cavalinho da chuva?*  
*Você pode tirar o cavalinho da chuva!*  
(CAMILO)

Neste verso podemos perceber as diversas maneiras de se interpretar a frase “tirar o cavalinho da chuva” e os sentidos que esse “ditado” toma de acordo com as circunstâncias ao longo dos tempos.

Assim como a cadeira que “serve para sentar-se”, perdemos todos os outros sentidos e percepções que empregamos antes até chegar a essa forma final: para que serve cada coisa. O autor diz que na poesia é diferente: “o poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o seu significado” (*idem*, p.46). Ele diz que no momento de perceber as coisas, a imagem reproduz a força e o leitor suscita dentro de si o objeto que um dia foi percebido e assimilado (*idem*, p.46). Então, finalmente ele nos coloca a situação do poema: “o verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou como dizia Machado: não representa, mas apresenta” (*idem*, p.46).

Podemos dizer assim que Nader e Waly nos apresentam duas vezes a poesia. Uma é o poeta diante da lente e diante da câmera, que por si só apresenta o poema, o verso. O poeta diante da câmera

ressuscita o ritmo, a fala. Este registro da imagem e do som que um dia nos será novamente apresentado. E o filme se torna então um poema diante de nós, pois a poesia de Waly se abre por inteira a partir da imagem e do poema recitado.

O poeta Waly no filme que roda re-diz o poema em sua própria vida. Recriado, o poema soma-se à imagem que se dá no vídeo e também se transforma numa poesia-película para os olhos; e então a poesia é duas vezes apresentada pelo filme. A palavra poética nos atinge diretamente, pois “ressuscita não somente a nossa experiência cotidiana, mas a nossa vida mais obscura e remota” (*idem*, p.46). Waly, ao proferir seus poemas no filme, suscita em nós espectadores muitas possibilidades de se interpretar ou receber tais versos, nos fazendo deparar com o poema *versus* vida, pois: “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (*idem*, p. 47).

No livro “Não se preocupe comigo”, Marcelo Yuka (2014) revela que ao conhecer Waly e terem se deparado com várias afinidades, viraram amigos. Segundo Yuka foi Waly quem o fez “confiar no seu taco” (*idem*, p. 75). Yuka diz que após a morte do amigo Waly ele ficou órfão dele, até mesmo de comportamento (*idem*, p. 74). Segundo Yuka existiam coisas inusitadas propostas por Waly, que eles faziam juntos:

Tinha coisas que ele me dava, por ser uma pessoa totalmente inusitada, de que sinto falta hoje. A gente fazia coisas que apelidei de TV fora do ar. Sentávamos no bar, começávamos a conversar sobre um tema e ele ia colocando todo mundo na conversa. A gente estava discutindo sobre a Palestina e ele perguntava para a mulher ao lado “A senhora não acha?” e ria. (LEVINSON, 2014, p.74)

Reconto a história de Yuka para demonstrar como Waly vivia o verso e não partilhava essa mistura arte *versus* vida só com a câmera e sim com quem passasse. Ou seja, distribuir os versos era para os outros (a senhora ao lado) e tinha como resposta reações plurais à sua interferência.

É por causa da pluralidade de significados das palavras que cada poema ressuscitado pelo filme carrega a imensidão de significados presentes. Em *Pan-Cinema Permanente* e no caso da cadeira de Paz, muitas coisas emergem ao mesmo tempo: “serve para sentar-se, mas

também pode ter outros usos” (*idem*, p.47). Então, no filme percebemos que é operada uma série de ambiguidades causadas pela imagem e pela palavra, pois “a ambiguidade da imagem não é diversa da ambiguidade da realidade, tal qual apreendemos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, possuidora de um sentido recôndito” (*idem*, p.47). Paz afirma isso para dizer que a obra da imagem se produz na reconciliação entre nome e objeto, entre representação e realidade. No entanto este acordo entre o sujeito e o objeto provocado pela imagem se dá com certa plenitude (*idem*, p.47). A mesma aliança de plenitude se dá nas imagens de *Pan-Cinema Permanente* quando Waly faz a palavra dizer e Nader soma a beleza dos quadros do filme operando, assim, uma melodia poética única pois “a imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela pode dizer o que se quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa” (*idem*, p.47). Paz diz isso para afirmar que, ao passo que a palavra pode ser explanada e significada por outras palavras infinitamente, o sentido da imagem é a própria imagem. Poeticamente não se pode explicar as imagens, pois “um poema não tem mais sentido que suas imagens” (*idem*, p.47). O poema então nos coloca em uma realidade concreta. Mesmo que ela seja uma realidade de sonho há um transportar concreto nos versos quando lidos ou recitados, e o mesmo não acontece com a prosa (*idem*, p.47).

Há um poema do grupo que abordarei mais adiante, o Lesma (Liga Ecológica de Santa Matilde) que elucida a tênue passagem entre imagem e palavras, concretudes de ações e signos:

*Um som grave num acento agudo  
Circunflexos e circunferências  
Montado no travessão eu vou até o fim do mundo  
Paranoia, vírgula –  
Que a menor distância entre dois pontos  
é esta declamação.  
Não trema!  
Abre o caderno, feche o parêntese  
Tia, deixe de eloquências  
Que no final o ponto final  
É reticências.  
(VIEIRA, Wagner, 2011, p.20)*

Mesmo que a reflexão do poeta Wagner atravessasse o tema da

pontuação, as palavras empregadas por ele nos fazem misturar os sentidos, pois é uma explicação da explicação: “montado no travessão eu vou até o fim do mundo” (*idem*, p.20). Há vários sentidos impressos neste verso e ressalto dois: o sentido formal, que é para onde remete o travessão nas orações ou frases ligadas à escrita; e o imaginário que nos leva a “montar” em uma espécie de barco ou canoa em forma de travessão em direção ao fim do mundo – lugar o qual intimamente cada qual deseja para si quando foge, ou mesmo com o sentido de poder sobre a situação do verbo: “vou até onde eu quiser”. Por isso Paz diz:

Toda frase possui uma referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra. Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. Quando tropeçamos com uma sentença obscura dizemos: “O que estas palavras querem dizer é isto ou aquilo”. E para dizer “isto ou aquilo” recorremos a outras palavras. Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado com outras palavras (Paz, 1971, p.47).

O autor ainda afirma que para cada frase ou verso dizer algo, seu sentido está no “querer dizer”, ou seja, a palavra pode se desdobrar em diversas maneiras para chegar a um dizer de outra maneira, diferente. Sobre essa discussão das palavras, há um poema meu, publicado no ano de 2008 que se refere diretamente ao que Paz evoca:

*Palavra que às vezes passa  
Fala fala fala  
E não fala nada  
Palavra  
De que palavra ela fala?  
Lúmens de p p p p p  
Sssssssssssssssss  
Sssssssssssss  
Sssssss  
Sss  
Palavra de fogo  
Apagada, afogada  
Por um papel  
A boca que fala macia  
Fala fala fala*

*E corta a navalha.  
Afagada inozada  
Palavra efeito  
Tua boca falada afobada  
É piada  
No voto, assembleia geral  
De mortos-vivos decide:  
Palavra falada  
Mal peneirada  
Melhor silenciada  
(GABECH, 2008. p.128)*

O poema “Peneira” (*idem*, p.128) simboliza diretamente o acordo entre a linguagem e o sentido. Misturado às imagens que emprega “afagada/inozada/palavra efeito” (*idem*, p. 128), o poema reflete sobre as ações e compromissos que a palavra carrega. Os significados da fala e do dizer, o que se deve ou não dizer se mistura ao emprego do dever da palavra, a “palavra de honra”. Aliando os sentidos trazidos pela imagem que a palavra suscita, “Peneira” prega o uso consciente do vocábulo traduzindo a importância deste ao ser evocado, em um acordo sonoro e rítmico. Segundo Paz (1971, p.47) o acordo entre imagem e palavra seria impossível se o poeta não utilizasse ao máximo da linguagem, “não recuperasse a sua riqueza original” (*idem*).

Ou seja, as palavras, imagens e signos de acordo com a construção poética sinalizam a palavra do aqui e agora, reavendo seus sentidos originais, transformando-os assim no imediato, feito uma profecia ao exemplo do poema quando diz “palavra que às vezes passa/ fala/fala/fala/ e não fala nada/ palavra/ de que palavra ela fala?” (Gabech, 2008, p.47). Também há outro poema do grupo Lesma, de Osmir Camilo e Wagner Vieira, sobre linguagens e relações de palavra, sonoridade e oralidade, chamado “Falácia” (2011, p.19):

*Chega de Blá blá blá  
Mahmoud é Ahmadnejd  
Chega de blá blá blá  
Mahmoud é Ahmanejad  
Monteiro Lobato dizia acolá  
O acento ajuda a palavra a falar.  
(OSMIR CAMILO,WAGNER VIEIRA)*

Ambas as imagens dos poemas nos assaltam com sonoridades intensas feito marchas, marcações rítmicas como de um tambor. As palavras se parecem na sua sonoridade e têm sentidos totalmente inversos, nos deixando em transe e dúvida sobre aquilo que finalmente o poema quer proclamar.

Por isso nos poemas apresentados assim como no filme *Pan-Cinema Permanente*, os comentários, as referências e as explicações sobram ao alcance de qualquer explicação, pois “o poeta não quer dizer: diz” (PAZ, *idem*, p. 48). E, assim como no poema, a imagem “não é meio; sustentada em si mesma, ela é o sentido” (*idem*). Ao trazer a imagem de Mahmoud Ahmadnejad (primeiro ministro iraniano) o poema “Falácia” nos faz visualizar também o peso da política no mundo, trazendo a figura pública política para o verso, remetendo à memória popular que é tão comum quanto o acento nas palavras.

A importância do acento é o que o diferencia e administra o sentido geral nas palavras e se torna equivalente à figura do político no mundo. Através da figura política e o que ela defende, podemos quase que entender/discernir o país/local e sua cultura respectivamente em nossa compreensão; e assim também acontece com a linguagem: o acento ajuda a discernir as nacionalidades e culturas nos fazendo reconhecer e dialogar com as origens e costumes de cada povo, ajudando assim “a palavra a falar” (Camilo/Vieira, 2011, p.19).

O sentido do poema anteriormente descrito e proferido por Waly em *Pan-Cinema Permanente* compactua com o pensamento de Paz quando este diz que o poema não precisa de explicação. Os versos do poeta simplesmente são:

O poema transcende a linguagem. Fica agora explicado o que disse ao começar esse livro: o poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação –, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa (PAZ, 1971, p.48).

Quando Paz diz sobre a palavra que transcende a linguagem, imediatamente remeto ao possível emprego das consoantes, vogais, pontuações, que na sua mobilidade denotam sensações dos versos. Para

exemplificar isso busco novamente um poema recitado pelo Grupo Lesma, que mistura todos esses aspectos que envolvem a imagem, a pontuação, a sensação:

*As consoantes  
Não falam mais como antes  
As vogais, aliás, falam demais  
Pra chegar eu digo: ei  
Pra ficar eu digo: oi  
Na dúvida eu digo: ou  
Na certeza eu digo é!  
A palavra é minha amiga  
Só não enxerga quem não quer  
Mas vejam bem  
Juntando o “a” e o “i”  
Vejam só o que eu senti:  
Ai  
Ai  
Ai  
Ai ai ai  
Carrapato não tem pai  
Ai ai ai  
Carrapato não tem pai  
(CAMILO, Osmir, 2009, p.18)*

Essa esfera misteriosa e enigmática causada pela poesia é explicada também por Paz quando ele diz que a experiência poética é “irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime” (*idem*, p.48). Por isso as imagens do filme de Waly também conciliam os contrários sem serem explicados pelas palavras, somente pelas imagens visuais – falamos aqui da imagem técnica e audiovisual; pois mais à frente desta reflexão mencionarei a imagem verbal. Isto denota que mesmo tentando explicar o filme de Nader, só as imagens substituem as palavras. Por isso a imagem é letal e quando somada ao poema, ainda mais ao poema de Salomão, onde as palavras quase deixam de ser palavras: “assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia de nós mesmos” (*idem*, p. 48). O poema do filme é também o inverso da fala empregada por Paz, pois ele é “a linguagem em tensão”, o extremo da palavra voltada às suas próprias entranhas, a

“não significação” (*idem*, p.49). Tudo isso se encontra no roteiro e na construção do documentário, é como se cada imagem selecionada buscasse copiar a essência da poesia, pois “o dizer poético diz o indizível” (*idem*, p.49). Fica nítido então que a distância entre a palavra e a imagem no documentário de Waly se reduz ou desaparece. As palavras do poeta aliadas às imagens visuais escolhidas para seus poemas, somadas à dramaticidade e performatividade de sua figura, enaltecem o sentido do poema que “outra vez é a própria imagem” (*idem*, p.49). E, no cotidiano exposto por Waly, se consegue alcançar também o que Paz reforça: “a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (*idem*, p. 50). A verdade do poema se entrelaça justamente entre a imagem e a experiência poética empregada no filme de Nader ao passo que a expressão das imagens e a potência poética de Waly se comunicam entre si e para além dos significados que podemos alcançar nesta reflexão. As imagens, assim como o poema, não se explicam, convidam-nos a recriá-los e - literalmente - revivê-los. É neste espaço-tempo que, quando assistimos ao filme, podemos converter a vida e a obra no mesmo momento, transmutando-nos no poema e na imagem, nos contrários e afins que se fundem; reconciliando-nos enquanto outro, que somos nós (espectadores) e eles (Waly e Nader): “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo” (PAZ, 1971, p.50).

É assim mesmo que sentimos em *Pan-Cinema Permanente*: todos os personagens e os “eus” líricos que habitam Waly se apresentam, tornando a poesia aliada à imagem visual, proporcionando-nos a incrível chance de nos tirar de nossa zona de conforto, nos convidando a sê-lo ali: no vídeo. Então o poema dito nos faz entrar na simultaneidade de sentidos, nos faz regressar às nossas origens; voltando-nos o espelho, pois “o homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro” (*idem*, p.50). O filme é um convite à entrada do ser Waly, para nos fazer “entrar no outro para entrar em nós mesmos” (*idem*): pura poesia.



## Capítulo 2

### **Do fazer poético selvagem, a poesia ontem e hoje, a paixão.**

Falarei aqui da paixão pela linguagem do poeta, aplicada no pensamento de Paulo Leminski no texto “Poesia: Paixão pela Linguagem” (2009) e suas similaridades com o “Manifesto Antropófago”<sup>4</sup> e o *poetificado* de Benjamin. Procuro refletir justamente sobre a pulsão que rege a poesia e a essência da busca pelo fazer poético apontados por esses autores. É escolhido o Manifesto Antropófago para que seja possível observar os resquícios do perfil do poeta que ocupou e transformou (modernizou) a poesia em nosso país, ressaltando a importância e o vestígio do movimento Pau-Brasil. Falaremos mais à frente de poetas brasileiros que, de certa maneira, continuam sua travessia e até se apropriam da tendência voraz da poesia antropofágica nos tempos de hoje, em suas práticas.

Para Benedito Nunes (1970, p. 17) a poética do Manifesto Antropófago se dá a partir de uma resistência a uma linguagem formal na busca pelo universo selvagem. Universo este onde está a poesia para Oswald de Andrade: “regional e pura ao mesmo tempo” (*idem*, p.23).

A linguagem selvagem, pura, se dá com uma condição poética onde convergem o primitivismo psicológico e o linguístico: “Oswald também afirmou que o século XX estava à procura das fontes emotivas, das origens concretas e metafísicas da arte” (*idem*, p. 18).

O Manifesto Antropófago sob a lente de Oswald surgiu para a Poesia Pau-Brasil como a forma de o “poeta enxergar com os olhos livres”, ou seja, reinventar, reconstruir a poesia e a cultura na perspectiva decorrente da sensibilidade reajustada. A nova escala do mundo moderno, então, começou do zero, para além das barreiras da sabedoria e da erudição (*idem*, p.23).

---

<sup>4</sup> O Manifesto Antropófago ou Antropofágico foi um manifesto literário, escrito por Oswald de Andrade, publicado em maio de 1928, que tinha por objetivo repensar a dependência cultural brasileira. O Manifesto foi publicado na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, meio de comunicação responsável pela difusão do movimento antropofágico brasileiro. A linguagem do Manifesto é majoritariamente metafórica, contendo fragmentos poéticos bem-humorados e torna-se a fonte teórica principal do movimento.

O poeta antropofágico reluta na sua Poesia Pau-Brasil contra uma linguagem erudita. Retoma suas origens e volta ao sentido do *poetificado*, onde a esfera principal (o objetivo) é decompor o que se apresentava até então: “o bacharelismo, o gabinetismo e o academicismo, as frases feitas da sabedoria nacional” (*idem*, p.21). O objetivo era eliminar a mania das citações e dar espaço ao humor; assumindo assim uma “busca pelo primitivismo e uma originalidade nativa, no intuito de se fazer uma arte nacional exportável” (*idem*, p.21).

Essa procura e luta pela pureza e pelo regionalismo traduz o pensamento poético antropofágico: “pensamento selvagem, pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário, domesticado” (*idem*, p.19). O poeta antropofágico vivia na tentativa de potencializar o valor da palavra selvagem.

Ao se desenvolver esta busca de uma linguagem mais voraz, o poeta do tempo antropofágico dialoga com o poeta que faz o grego de Homero, o *poetificado* de Benjamin e a paixão violenta de Leminski. A poesia sonda os territórios de uma luta selvagem que na Antropofagia se resume em “choque que subverte o comum” (*idem*, p.20).

A força antropofágica resistia a uma pureza poética onde “a originalidade e a surpresa” (*idem*, p.20), o *poetificado* e o que Leminski chama de paixão, está também implícito na postura poética de Oswald traduzida por Benedito Nunes:

Ambas, invenção e surpresa, que são notas distintivas da lírica moderna, destacadas por Apollinaire marcam a inocência construtiva da Poesia Pau-Brasil, 'ágil e cândida' na sua volta ao sentido puro de todas as artes, a uma pureza que está tanto no fato poético reduzido à condição de material, quanto ao 'acabamento de carroserie' mais técnico, da síntese verbal que contém e exhibe (NUNES, 1970, p.20).

Desta desconstrução de uma maneira específica e engenhosa de se fazer poesia, é que nasce a prática de “refazer”, “começar do zero”. No Movimento Antropofágico o importante era escrever versos na ânsia de se voltar à origem brasileira na poesia. É aí que se dá a tônica da linguagem do pensamento selvagem.

Ora, a visceralidade, a selvageria inocente empregada pela

proposta antropofágica era a subversão dos moldes tradicionais de pensamento e experiência empregados até então. A proposta da Antropofagia era conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, igualar *floresta* e *escola* num composto híbrido que “ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro” em um diálogo que “ajustasse, num balanço espontâneo, o melhor de nossa demonstração moderna” (*idem*, p.23).

O poeta aqui deveria voltar às suas origens, abandonar as referências exteriores à sua nacionalidade, montando, assim, uma nova maneira de escrever, onde sua natividade estivesse em primeiro lugar. Sua postura e escrita deveriam ter como base a referência do seu lugar e o reflexo do mundo artístico em igual valor:

E graças ao despojamento de sentir e conceber provocado pela máquina e pela tecnologia, o caráter universal da cultura não dependeria mais de um centro privilegiado de irradiação das ideias e experiências. A universalidade da época deixaria de ser excêntrica para tornar-se concêntrica; o mundo se regionalizara e o regional continua universal (NUNES, 1970, p.23).

O poeta antropofágico é esse simples selvagem que busca o “modo brasileiro de ser e de falar” sua própria poesia (*idem*).

E o poeta hoje? Que linguagem selvagem o adorna? O Poeta de Homero, de Benjamin, e da Antropofagia seriam os mesmos?

Leminski (1986, p.290) aborda em seu texto uma linha do tempo poética, alegando a transformação da linguagem após as vanguardas dos anos 50 e 60 do século passado, depois da Poesia Concreta, do Poema Processo, da Práxis. As vanguardas, para ele, mexeram com o “tecido das coisas” (*idem*). Depois destas, tudo ficou “lícito”. A partir disso o artista criador passou a desenvolver os golpes que tinha sofrido no início, no qual era uma vítima da língua. Agora, o poeta passa a desafiar a palavra, torturando-a, quebrando-a (*idem*, p. 289).

É na visão de Leminski que se fia a poesia atual onde o golpe, a paixão e a arte se entrelaçam: “a poesia, se vocês olharem bem, ela é o amor entre os sons e os sentimentos... Ela já é amor... É aproximação, no sentido que é amor entre os sons e os sentidos” (1986, p. 290). Sobre

esse amor entre sons e palavras, sons e sentido, como a própria materialidade do fazer poético ressalta, Leminski diz não se importar com o sentido que se quer trabalhar no poema. Estes terão que vir depois da materialidade, da essência musical, plástica ou icônica da palavra. O verso, para Leminski, é uma entidade, uma unidade musical imagética. Para ele a poesia tem o seu específico. O poeta produz uma coisa na qual a intimidade entre a materialidade do som da palavra e o sentido que ela passa se inter cruzam tornando esse conjunto tão envolvente para a fala quanto para a escrita (1986 p.294-295).

Na poesia Pau-Brasil, a similaridade persiste na “energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil” (ANDRADE, 1924). Essa mistura entre a identidade mais íntima e remota e a atualidade, o que acontecia antes, o que se repete agora, é o que caracteriza a poesia Pau-Brasil. Esta tem a mesma potência de amor, este amor em movimento que para Leminski “passaria na mente do poeta na hora em que ele cria, nesse lugar onde os sons e os sentidos se encontram em um frêmito de palavras.” Para Leminski “poesia é isso: um ato de amor, intrinsecamente, substancialmente” (1986, p. 294-295).

Nas substâncias do ato de amor, o “fazedor de versos” - sonoros ou não -, o puro e violento antropofágico se associa à poesia Pau-Brasil: “Ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 1924.)

Por esse prisma, as raízes do pensamento selvagem e da antropofagia se aliam ao sentido poético que Leminski aponta quando diz procurar a poesia numa girada de pensamento. Não propriamente numa explosão de cores ou de imagens e sim no redondo rolar daquele pensamento que sai e a loucura lógica dele, que é a sua poeticidade (1986, p.300). Este estado de verso em Leminski colide diretamente com a perspectiva da poesia no manifesto Pau-Brasil: “sentimental, intelectual, ingênua, ao mesmo tempo irônica” (NUNES 1995, p.20). A naturalidade intrínseca presente na poesia Pau-Brasil, a ingenuidade indígena e a volta às origens se desenham em versos cheios de respeito e contemplação do cenário brasileiro:

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz. A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal (ANDRADE, 1924).

Em síntese o pensamento poético Pau-Brasil incitava ao canto à própria terra. Era selvagem, político, ingênuo e, ao mesmo tempo, potente.

O poeta cantador, apaixonado e o *poetificado* convergem na potência das palavras de Oswald que pretendia “ver com olhos livres” (ANDRADE, 1924).

E a poesia de hoje? É selvagem? É livre? É antropofágica? Que poesia se faz hoje? Ou melhor, quem é o poeta hoje?

A poesia é hoje o diálogo entre as linguagens da arte. O poeta é este que está sempre tentando ver com olhos livres. A poesia transgride todas as vertentes sociais, políticas, científicas e morais porque não se detém em nada. Estas características também pincelaram o movimento antropofágico e neste mesmo, desde antes até hoje, a palavra não tem um valor específico: nem monetário, nem moral.

No texto “Poesia: a Paixão da Linguagem” (2009) a “ouvinte” questiona Leminski acerca da relação entre poesia e imagem. Ela diz fazer cinema e que a poesia não tem nada a ver necessariamente, com as palavras. Cita Isadora Duncan, a dançarina que dizia fazer poesia com o corpo. Acerca disso a ouvinte fala sobre o ato de se fazer poesia com a imagem, como no cinema, na criação de roteiro, etc. A ouvinte diz não poder aceitar que a poesia e a poética sejam colocadas dentro dos limites da linguagem verbal, da língua (*idem*, p. 300). Diz que a poesia hoje, ou seja, dentro de uma concepção moderna, é uma coisa que abrange a manifestação da libertação do ser humano: seja através do teatro, da música ou do cinema. Citando Pasolini, ela defende sua visão alegando que o cineasta é um grande poeta do cinema, não só escrevendo, e sim criando cenas e imagens para filmes (p. 301). Em resposta à ouvinte Leminski fala sobre o antigo rumor que ronda o dilema sobre a poesia não ser literatura. Ele diz que essa afirmativa vem do fato de a poesia sempre se passar numa área limítrofe entre uma e outra arte. A poesia era letra de música na Idade Média, e hoje é música popular. Ou então, no caso dos poetas concretos, a tônica para as artes plásticas, o visual. Para Leminski, a poesia foi e é canção, a poesia é pôster. Não é mais somente a palavra, é a palavra em um atrito com uma outra coisa, é a palavra cruzando outro código. Existe, na atividade poética, um cruzamento com outros códigos, por isso os poetas são interessados por cinema, fotografia, desenho. Isto é um fato que, segundo Leminski, a

gente pode constatar o tempo todo. Os poetas se preocupam com a capa do livro. Se, por exemplo, vai ser em duas cores... Existe na atividade poética esse cruzamento também efetivo com outros códigos, que faz com que poesia seja mais ou menos literatura, alguém ou além da literatura (*idem*, 1986, p. 302- 303).

## Capítulo 3

### Da leitura à performance

Para entender que poesia é atitude, ação, é preciso primeiramente entender a diferença entre a ação da literatura – neste caso a poesia – e a ação do leitor. Para falar de leitura, Zumthor diz esta ser a grande formadora da cultura ocidental. Toda a nossa formação passa pela escrita: que parte do gráfico manual ou digital de letras escritas no papel para então serem assimiladas. Este registro no papel, segundo Zumthor, irá existir dali por diante, por ele mesmo (2007, p.66). O mesmo registro então estará pronto para ser recebido pela leitura. A leitura, no entanto, é para Zumthor a chamada “visão de segundo grau” porque exige que o leitor decodifique o que foi codificado. Este procedimento, por conseguinte, é inverso ao da visão comum, que é informadora e imediata. Há sim visualidade no caso das visões, pois o mental e o óptico funcionam em ambas as assimilações. Mas a operação mental é distinta na leitura com relação ao leitor, pois a palavra escrita e lida traduz a permanência, a conservação. Isto é o que Michel Foucault chamava de arquivo: “Graças ao livro, à biblioteca, uma identidade fixou-se na permanência” (Foucault apud Zumthor, *idem*, p.66).

A diferença essencial do leitor que codifica e do “leitor” que recebe a comunicação na oralidade pura se mantém na recepção direta de uma unicidade entre ouvido, vista e tato. As funções entre a oralidade pura se misturam na intersecção e emoção que simultaneamente formam e agem em um jogo dramático partindo da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, em um seio “complexo sociológico e circunstancial único” (*idem*, p. 66 e 67). Já na situação de escrita e leitura elimina-se esse jogo simultâneo, o que para Zumthor explica a resistência de assimilação por parte do receptor:

A leitura se apresenta, nos entretemos com ela; ela exige esforço, constância; na linguagem corrente, a palavra cultura designa o hábito, seus efeitos. Nada espantoso que nossos menores de vinte anos rejeitem nisto o modelo, eles mesmos por e para quem está se instaurando um universo de neovocalidade; muitos leitores de poesia se aplicam em articular, na solidão de sua leitura,

interiormente pelo menos, os sons. A leitura ‘literária’ não cessa de trapacear a leitura (ZUMTHOR, p.67).

Para Zumthor, o ato de ler é uma tentativa de integrar-se a unidade da performance que foi perdida por nós, restituindo, assim, um exercício pessoal onde a postura, o ritmo pessoal, a respiração, incitado pela imaginação buscam o prazer em uma tentativa de integrar novamente esta unidade de sensações. Para o autor esta é a procura do leitor, que, no ato de ler, tenta integrar-se e restabelecer uma forma perdida por nós, o que chamamos aqui de performance. Em outro âmbito Zumthor aponta que a procura do leitor é de juntar prazer em um esforço de integrar as linguagens; isto é espontâneo e estabelece uma plenitude na leitura ao passo que a separação entre os termos acima não está na natureza das coisas e, sim, provém de um artifício (*idem*, p.67).

Esta afirmativa de Zumthor vai direto ao encontro da esfera poética de Waly Salomão onde não há vulgaridade para a poesia. O poeta está sempre em um trabalho intenso de construir novamente a poesia, através dos mais diferentes materiais. E fica claro que ele busca na atualidade a unicidade de todas as linguagens, na performatividade essencial, que representa o exemplo nítido do poeta Salomão, pois, segundo Zumthor, “performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (*idem*, p.67).

## **Performance e Poesia**

*“Eu costumo dizer que nossos corpos cantam e nossas vozes dançam”*  
Pina Bausch

Assim como Zumthor, me interessa aqui o estudo sobre a funcionalidade, as modalidades e o efeito da oralidade no campo da poesia. Ou seja, a transmissão oral ou não da poesia. Assim como ele, considero as emanções poéticas do corpo (sons) e também a vocalidade importantes formas de representar e extravasar o poema (*idem*, p.27).

No livro *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1998, p.203) Selligman reflete sobre o objetivo de se trabalhar a poesia em suas diversas abordagens. Ele diz que a poesia é cheia de vozes e vai de encontro ao poeta “que não quer apenas ser



compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso”. Antes ele, o poeta, quer tornar tão vivazes as ideias que desperta em nós, de modo que, na velocidade do verso dirigido, podemos acreditar, sentir impressões sensíveis dos seus objetos e, assim, deixamos de ter consciência. Esse modo de ilusão, de desprendimento, nos aproxima de suas palavras (SELLIGMAN, 1998, p. 203).

As paixões estão conectadas por natureza com certos movimentos nos membros do nosso corpo, assim como certos sons e gestos. Quem, portanto, expressa um movimento anímico através dos sons, gestos e movimentos que cabem a ele, estará, assim, utilizando-se de signos naturais (SELLIGMAN, 1998, p.48). É dentro desta busca empregada pelos sons, gestos e movimentos que se opera a performance poética. Podemos dizer que Waly e os outros poetas abordados neste trabalho, abordam a poesia através da presença e da oralidade de seus versos. Estes poetas misturam arte e vida deixando-se também levar por ela, perdendo-se na tentativa de se estar livre para sentir as impressões sensíveis de suas palavras. Esta prática se dá ao público como um diálogo já apontado por Selligman tornando vivazes as ideias que despertam em nós (*idem*, p.203).

A prática destes poetas, portanto, é voltada a mover o poema da página em branco, se utilizar da voz, sair do silêncio.

No poema “Livro-se” de Corona, o poeta diz que “a ideia pesa na palavra/ a palavra leva o peso da ideia/ palavra presa na página/ surdo-mudo fonema/ fonema som/ som necessário/ Livre-se do silêncio do livro” (CORONA, 2007, p. 30). O som é necessário para tirar a poesia de seu suporte silencioso.

Em uma entrevista a Victor da Rosa (2005), Ricardo Corona afirma que a poesia brasileira se afastou do canto, da oralidade. Que, salvo algumas exceções, entre elas Augusto de Campos e Vinícius de Moraes, a poesia brasileira se especializou no silêncio da página. Ricardo faz uma ponte sobre os movimentos poéticos que não aconteceram com tanta intensidade no Brasil e sim em outros lugares do mundo, e que não necessariamente precisamos vivenciar estes movimentos ocorridos, mas prestar a atenção na nossa tradição oral que vem da trova de cordel, ou de nossas mitologias indígenas que são, segundo ele, poeticamente riquíssimas.

A inter-relação de linguagens sempre foi uma questão central no

trabalho de Corona, desde as primeiras experiências com performance (1993 e 1996) até seu livros-CDs, em parceria com a artista plástica Eliana Borges. (CORONA, p. 41).

Para falar deste livro-CD, *Sonorizador*, em especial, Corona cita no posfácio “Eletropoesia Acústica” o poeta-sonoro Giovanni Fontana (Itália), de que “a voz veste o mundo e assinala seus traços, alinhavando com as principais descobertas na área da poesia associada ao som, feitas ao longo do século XX, “a voz é o movimento e delineia a dinâmica sonora, que às vezes se apoia na natural melodia da língua falada (Arrigo Lora Totino, apud CORONA, 2007, p. 42). No trecho abaixo Corona conta como deve ser o espectador da poesia relacionada ao som, e também como é viável produzir este tipo de inter-relação nos tempos de hoje:

A poesia feita para transcender os limites da página, a partir de associações com sons diversos, traz para si peculiaridades que exigem do poeta novas concepções e, conseqüentemente, passam a exigir do leitor-ouvinte uma educação auditiva que seja capaz de perceber essa mudança de referenciais. Atualmente, com o aparecimento da gravação digital, que resultou no barateamento da produção sonora, transformando o CD em veículo mais acessível para a experiência "poesia + som", tornou-se possível a formação de um contexto próprio nessa área da experiência da poesia associada ao som (CORONA, 2007, p.31).

Corona afirma que sua poesia é feita para a voz, ela ocupa um lugar que está capacitado para se relacionar com outra linguagem, consciente de que sua migração é para outro sentido, para o “ouvido pensante” (Murray Schaffer, apud CORONA, 2007). Em meio a um leque de referências, mesmo que esteja quase todo aberto aqui, o lugar simbólico que ele denominou para *Sonorizador*, (2007, p 43) chama-se “eletropoesiacústica”. Porque é nele que o trabalho se potencializa nas suas tensões – sem jamais solucioná-las – com a inter-relação de poesia e música acústica e eletroacústica. A solução, para ele, seria a acomodação sem riscos das diferenças entre as linguagens, o que descaracteriza uma delas em função da outra.

Cito o processo criativo de Ricardo Corona aqui, pois ele se

apresenta em diversos locais culturais com este trabalho de poesia fora do papel, que dialoga com a performance e com o som (não propriamente música), ele utiliza dessas linguagens atuais para dar suporte à poesia que se direciona ao outro.

Na entrevista a Victor da Rosa (2005) Ricardo Corona diz buscar a sonoridade de seus poemas para se apresentar. Ele é questionado sobre o uso de seu próprio corpo como suporte textual e sobre a realização de seus poemas em *performances*. Porém, embora se apresente com seus poemas, ele diz não utilizar o corpo como uma linguagem, como faz a performance, e sim se transformar em veículo de sua poesia, assim como alguns poetas, que também revelam esse interesse. Corona faz uma analogia sobre os índios que trabalham bem a concepção mítica de poema lido em voz alta. Para ele, o ato de escrever vem junto a uma “força” capaz de transformar fingimento em verdade.

Em Selligman (1998), “a poesia seria, portanto, um meio de se estender à linguagem a capacidade de expressar de modo adequado o elemento cênico-espacial da nossa alma” (p. 37). Ao poeta restaria, então, usar de sua oralidade, pois em todos os demais aspectos, ele seria “vencido” pela pintura. Ele só alcançaria naturalidade quando fosse um poeta dramático, pois: “o único ofício do poeta é o de fingir palavras de pessoas que falam entre si, e apenas essas palavras são representadas naturalmente para o sentido da audição, porque apenas essas palavras são criadas naturalmente pela voz humana, e em todos os demais aspectos ele é superado pelo pintor” (p. 14). Nisto podemos ver diretamente a importância universal dada à sonoridade dos versos, o som das palavras ritmadas.

No artigo “Polipoesia e recuperação da performance da voz” (2006, p.3), Vinícius Silva de Lima discorre sobre o *Manifesto da Polipoesia*, publicado em 1987 por Enzo Minarelli que defende “uma poesia gerada pela fusão de diversos meios técnicos diferentes” (*idem*, p.1). Em uma parte do artigo intitulada “A Voz Experimental”, Vinícius diz que “a experimentação com a linguagem e o aparelho fonador, e consequentemente com a voz, sempre foram preocupações dos homens ao longo dos tempos (*idem*, p.3). Ele diz que o ritmo e a musicalidade caminham lado a lado com a poesia desde a sua essência (raiz). Portanto podemos entender que o uso de onomatopeias, repetições, jogos de palavras e experimentos com fonemas não são tão recentes na arte literária (*idem*, p.3).

Vinícius conta que a mais antiga manifestação deste tipo encontra-se “nos Annales (ca. 201-168 A.C), fragmento 109, Quintus Ennius (239-168 A.C.), publicado em *Remains of Old Latin* (1967) de Warmington: O Tite, tute, Tati, tibi tanta tyranne tulisti” (*idem*, p.3).

Interessa-nos aqui verificar justamente que na linguagem do poema oral, o importante não é significado do verso e sim a sonoridade empregada pelo autor. Vinícius diz que numa “espécie de brincadeira, trocam-se as vogais e são mantidas fixas as consoantes. Este uso semelhante do som na construção do poema, de formar e causar estranhamento ao leitor, pode ser encontrado em *As Rãs*, de Aristófanes (século IV A.C): Brekk Kekk Koax Koax” (*idem*, p.3).

Então, o autor cita, para exemplificar este uso diferenciado das palavras, recentes experiências empregadas: como a “palavra-valise”, que foi desenvolvida por Lewis Carrol, os experimentos linguísticos de Joyce, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, e até mesmo Cesar Vallejo; este em um retorno ao coloquialismo. Ele também cita os poetas norte-americanos da chamada *beat generation*.

Para exemplificar melhor essa relação palavra versus experimentação, poesia sonora, cito Vinícius Silva da Lima (2006, p.3):

Dentre as manifestações experimentais modernas, a poesia sonora é a primeira que se aproxima de um projeto de busca de uma poética apoiada no suporte da voz. Esta modalidade de poesia é fruto de uma evolução das vanguardas poéticas no início do século XX. As experiências desenvolvidas pelos futuristas italianos, cubofuturistas russos e dadaístas foram de vital importância para a poesia sonora (LIMA, 2006, p.3).

Falamos aqui de poesia sonora pois o meio de apresentá-la, ou mesmo de produzi-la, também cruza com vários pensamentos que podemos levantar acerca da performance. Vinícius conta que o movimento futurista italiano tinha como principal articulador e agitador o poeta Filippo Marinetti, que, em 1916, lança a *Declamação Dinâmica e Sinótica, Manifesto Futurista* onde ele afirmava que tinha como principal proposta “desbloquear o corpo do poeta até então paralisado, torná-lo vivo, móvel, contrariando a imobilidade das pernas do declamador passadista” (MINARELLI apud LIMA, 2006, p.3).

Esta postura do poeta empregado por Minarelli de tornar o poeta vivo no momento e móvel na ação poética casa com a ideia de performance empregada por Zumthor, como veremos mais adiante.

O movimento futurista italiano teve também uma preocupação de empregar um caráter multimídia das obras produzidas no movimento. Porém não cabe aqui pontuar todos os tipos de tratamentos poéticos dado às palavras (tais como objetos de serviço adicionados às produções dos poemas gráficos e sonoros) e as demais tendências que o movimento impulsionou, e sim dar ênfase a essa potência viva do agora, a experiência poética que o movimento alavancou na sua época. Conto historicamente tudo aqui, para contextualizar o propósito do formato inicial o qual se pretende discutir neste trabalho.

Segundo Vinícius Lima, em 1950 (2006,p.4), a modernização dos estúdios sonoros revolucionou as poéticas das vanguarda, os poetas que então eram denominados “sonoros” fizeram parcerias com os músicos eletroacústicos, criando um movimento iconoclasta: a Poesia Sonora, que tinha como principal mentor o francês Henri Chopin (*idem*, p.4). O autor então cita Zumthor (1992, p.139):

A Poesia Sonora está hereditariamente marcada por dois desejos aparentemente contraditórios, mas de fato complementares, que lhe deram origem: o desejo de retorno oral, no âmbito dos poetas; e o desejo de retorno ao falado, no âmbito dos músicos (ZUMTHOR apud LIMA, 2006, p.4).

Vinícius então discorre sobre o fim da Poesia Sonora, que nem a euforia criada ao redor da tecnologia dos estúdios manteve (*idem*, p.4). Porém cabe aqui ressaltar o que Zumthor aponta a respeito dos desejos de retorno ao oral e ao falado. Vinícius cita Pena (2005, p.4) para dizer que o uso dos aparatos tecnológicos, a facilidade para se gravar, operar e criar efeitos sonoros no poema, não elimina o jogo, o corpo da voz e suas possibilidades de expressão e que, por fim deve ter em vista “a complexidade semântica da comunicação poética” (PENA apud LIMA, 2006,p.5).

E finalmente Lima diz:

Nos dias atuais, o termo Poesia Sonora é usado para designar toda manifestação poética experimental baseada nas possibilidades expressivas da voz humana. Desta forma, é dada a

primazia à voz e às características rítmicas, fônicas e plásticas dos sons emitidos pela boca do poeta ou performer (Lima, 2006, p.5).

É interessante observar que Lima fala dos poetas dos dias atuais; são estes poetas que menciono neste trabalho, que estão de certa maneira em acordo com o poema falado, acionado, oralizado; unido às tendências sonoras de seu tempo e lugar. Como na performance.

Mas afinal, como se faz performance de poesia?

Lima cita Cohen (1989, p.28) para dizer que performance é “antes de tudo uma expressão cênica” (COHEN apud LIMA, 2006, p.5). Ele diz que se pode entender performance como teatro, sendo uma encenação que incorpora variadas expressões artísticas em um único projeto de arte integrada, uma arte total (*idem*, p.5). Lima diz que a proposta de performance exposta por Cohen é a mesma de Enzo Minarelli com relação ao seu Manifesto da Polipoesia pois defende uma arte multimídia com o uso da tecnologia, originados de um projeto maior que consiste na valorização e recuperação da voz e suas potencialidades (*idem*, p.5).

Para entrar no campo da performance, Lima cita um artigo chamado *Poesia e Corpo em Tutu Performático*, do livro *Mediações Performáticas Latino-Americanas*:

Alain Garcia Diniz propõe que o corpo seja visto como suporte simbólico e que a combinação deste corpo com uma oralidade são suportes alternativos para a prática da poesia e da literatura. Desta forma, a poesia sonora “constitui uma busca de revalorização de cultura oral, no momento em que a literatura aprisionou as manifestações poéticas nas formas escritas (TOSIN, 2004 p.03). A performance seria, portanto, responsável por uma dilatação do espaço literário através do corpo e da voz. Voz esta que se localiza entre o corpo e o discurso (DINIZ apud LIMA 2006, p. 5).

Se juntarmos esta dilatação do espaço através do corpo, do discurso e da voz chegaremos ao estado da performance. Lima continua a citar Zumthor, para dizer que a performance “é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão corrente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal

palavras e frases, esse conjunto faz sentido” (ZUMTHOR apud LIMA, 2006, p.6).

Podemos dizer que as palavras quando tomadas para o corpo e para o presente transformam-se em performance.

Mais adiante em seu texto Vinícius Silva e Lima vai citar também o impacto dos meios eletrônicos sobre a performance da voz. Ele cita Zumthor novamente para comparar as mídias e as escritas, pois estas excluem a presença viva e performática da poesia eliminando o puro presente cronológico da voz (*idem*, p. 7). Segundo Zumthor as mídias tendem a apagar esta essência nas diversas manipulações que submetem o som, as características da voz em estado vivo, tornando-a artificial e midiaticizada. Lima diz que é de fato que as mídias fixam a voz e a imagem, mas por outro lado a manifestação da escrita exige a participação auditiva do receptor, através de uma escuta criativa e problematizada (*idem*, p.7).

Apesar de o Manifesto da Polipoesia trazer à tona as produções poesia e voz acopladas a meios eletrônicos, houve uma nova abordagem deste tema a partir da década de 1960, onde foram introduzidos no universo da música, alguns elementos que contribuíram, segundo Lima, para a evolução da arte. Ele conta que entre estes procedimentos se teve uma inclusão de expressões vocais não linguísticas tais como gritos, sussurros, choro, riso, entre outros, nos poemas e modos de expressão que marcaram o movimento. Nas vanguardas poéticas, é visível a contribuição especial da Poesia Sonora de Henri Chopin na produção voltada a estes conceitos da arte musical (*idem*, p. 7).

Lima continua a discorrer sobre o projeto da Polipoesia e as diversas maneiras de que o movimento se utilizava (intermídia) para se comunicar. Porém o que nos cabe ressaltar é que a presença performática do poeta, segundo a visão do autor, é mais importante que todos estes meios agregados à poesia produzida para o som. O que cabe tornar importante é justamente a forma conjunta por meios diversos (eletrônico ou não) de tornar acessível e apreendida, na sua globalidade, a obra produzida (*idem*, p.7).

Lima diz que desta forma agregadora, a presença do poeta em cena funciona também como um centro norteador de toda a performance. A presença do ouvinte (o outro) é também essencial. Sem o outro, a performance não existiria. Lima cita Zumthor para exemplificar que ainda assim, raramente o ouvinte não está presente:

Pense na tirolesa, esse canto de pastor de que existem variantes em todos os países de montanhas altas. Um pastor canta sozinho. Não tem um ouvinte ao seu lado. No entanto, na verdade, ele tem um ouvinte: a própria montanha, cuja beleza o canto exalta (ZUMTHOR apud LIMA, 2006, p.7).

Fica explícito no pensamento de Zumthor a exaltação ao momento: o agora. Se por ventura não houver alguém, haverá a natureza, o momento presente que se apresenta. Lima diz que outro meio eletrônico que traz a oralidade de volta em um nível muito semelhante ao da performance poética é o rádio. Pois este é um veículo que transmite a performance da notícia em tempo real, ou seja, no momento em que o fato está acontecendo, incorporando tanto as características da oralidade quanto da escrita. Ele diz isso para remeter aos programas de rádio que são apresentados ao vivo, pois estes tentam reproduzir o formato da conversa cotidiana, característica que também aproxima-se da performance. O autor diz, portanto, que, para que um texto radiofônico seja inteligível e eficiente é necessário que seja feito um bom uso “da voz, do ritmo, da expressão, modulação e inflexão, além da utilização de efeitos sonoros, da música e do silêncio” (*idem*, p.8). Com base no grande poder comunicador do rádio, o autor diz que esta acaba sendo uma mídia extremamente importante se realmente for usada de forma criativa. Pois sua potencialidade pode ser bem aproveitada. Sendo assim Lima cita: “a arte não é transmitida num programa de rádio, pois o programa é a própria arte” (FIGUEIREDO apud LIMA, 2006, p.8).

Para falar sobre performance, Zumthor conta a famosa história dos cantadores de rua parisienses dos anos 30. Ele diz que tentou ensinar aquilo que aprendeu ali nos seus últimos quinze anos lecionando: cantadores de rua atraíam o pequeno público para seu espetáculo, uma cantoria de fácil assimilação, que transformava as músicas em coros, para que todos pudessem cantar. Durante a apresentação, vendia-se o texto em geral muito fácil que se podia comprar por pouco dinheiro. E por fim havia o céu de Paris, que ficava lilás, as pessoas indo e vindo, as risadas das crianças. O trem avançava, lembrando do seu atraso, e o fazia correr para não perdê-lo (*idem*, p. 28).

Poeticamente Zumthor nos conta essa história para frisar que



ele tenta sentir e remontar àquele momento de sua infância, onde lá mesmo já tentava comprar as palavras vendidas nas folhas baratas da praça, para reviver o momento em que acompanhou o perfume daquela canção na rua. Mas nada bastava para viver aquilo novamente: “Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente.” Nada o fazia voltar àquela forma ou reproduzi-la, pois aquela era “uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (*idem*, p.29).

Depois desta narrativa, Zumthor chega finalmente ao ponto que desejo manifestar neste estudo. Ele diz:

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos literatura (ZUMTHOR, 2007, p.29).

Fica claro ao longo do livro que esta é a premissa do estudo do autor, falar sobre performance através de uma busca da forma da canção que o camelô usava em sua infância para cantar ali nas ruas parisienses. Tudo era circunstancial, mesmo que a performance passasse por uma decomposição, uma análise, ela nunca se encontraria nos livros, na grafia, na escrita. Ela nega a existência da própria forma e isso só é permitido no âmbito da performance (*idem*). A performance tem como essência a dinamização de sua própria potência em constante mutação.

Em *Pan-Cinema Permanente* (2008), além da atuação performática de Waly há o poema que dá título ao filme, onde Carlos Nader narra que o poeta escreveu-o após uma caminhada de horas de duração pelo Leblon em 1994. Nesta época, começaram a aparecer câmeras menores, de boa qualidade e pequeno porte. Então eles discutiram sobre as novas possibilidades com as quais se podia fazer um tipo de cinema em que o filme (a arte) e a vida estivessem mais juntos:

*Não suba o sapateiro além da sandália  
- legisla a máxima latina.  
Então que o sapateiro desça até a sola*

*Quando a sola se torna uma tela  
Onde se exhibe e se cola  
A vida do asfalto embaixo  
e em volta.*

(PAN-CINEMA PERMANENTE)

Esta história de Waly somada ao poema acima me lembram estreitamente da justificativa de Zumthor para buscar a eterna sensação ocorrida quando magicamente se reuniram nas ruas parisienses os “quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor” (Zumthor, 2007, p.28). Onde ouvia-se uma ária muito simples, para que, na última copla, pudessem eles, os troca-pernas, retornarem ao coro. O que os havia atraído precisamente era o espetáculo e o jogo. O jogo deste espetáculo os prendia, apesar da hora do trem que avançava e fazia Zumthor correr até a estação. Este jogo é o mesmo jogo que Carlos Nader<sup>5</sup> e Waly performaticamente (conscientes ou não) pensaram em estabelecer no vídeo através da linguagem da poesia entre a sola e a tela. Este seria o lugar metaforicamente em que eles pudessem imprimir as pegadas, rastros das experiências que tivessem na vida cotidiana. Essa é a parte mais bonita do filme, ao meu ver, pois, não só o cotidiano filmado por Nader se tornou o marco principal, mas também o jogo estabelecido entre a sola e a tela resultarem em uma obra de arte, arte e performance que Antonio Cícero chama de “desnaturalização” do poeta filmado. Isso porque na verdade, quando ocupava o cotidiano, Waly interpretava vários papéis, nunca era ele mesmo. De maneira que a vida para o poeta era “um grande teatro” onde ele estava “sempre atuando” e, nesta atuação, se proclamavam personagens, histórias, sensações – intensamente.

Apesar de utilizar o real como plataforma para os versos, tudo se tornava, na vivência e vivacidade de Waly, máscaras e máscaras onde

---

<sup>5</sup> Carlos Aziz Nader (São Paulo SP 1964). Editor, documentarista e videomaker. Produziu diversos documentários para redes europeias de televisão (*Judeus Caboclos da Amazônia*, *Expresso Transiberiano*, etc.). Seu *O Beijoqueiro* foi um dos vídeos brasileiros mais premiados em festivais internacionais dos anos 90. Em 1994, aproveitando a presença de Bill Viola no Rio de Janeiro, realizou, juntamente com Marcello Dantas, *Território do Invisível*, documentário poético sobre a obra do célebre artista norte-americano. Em 1994, apresentou a videoinstalação *Tempo Vento Morte*, por ocasião do 10º Videobrasil.

não havia um “real último” (*idem*). O documentário sobre o poeta também fugiu da forma inteiriça de sua inicial concepção, assim como o tema da performance para Zumthor, como veremos a seguir. Mesmo partindo de uma realidade mais concreta, o filme e a poesia de Waly ao mesmo tempo fogem de tudo que pode se considerar real. Este pensamento vai direto ao encontro da reflexão de Zumthor (2007, p.29) acerca da “forma” da performance:

O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma forma: não fixa, nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra (ZUMTHOR, 2007, p.29).

Zumthor diz isso justamente porque esta forma da regra é como a do documentário de Nader, a todo tempo recriada e, por conseguinte, reformulada, de maneira que não só se misturaram ali vídeo e vida mas sim como acontece na performance se entrecruzam poesia, oralidade, teatralidade, memória. Na própria narrativa do filme, Waly descreve que se formou em Direito na Bahia e com “uma mão na frente e outra atrás” não pegou o diploma, para então “se jogar” para o Rio de Janeiro. Sem dinheiro nem coisa nenhuma, tentava remodelar sua identidade, se reconstruir. Ou seja, a forma de se fazer poesia na vida atravessa sujeito e obra e é performática e processual, pois necessariamente neste âmbito, tudo se transforma. Segundo Antonio Cícero, a chegada de Waly ao Rio foi de extrema importância para o poeta, para a reconstrução deste então personagem “Waly Salomão”.

Sobre essa tentativa de se reconstruir, podemos citar outra passagem do livro de depoimentos de Marcelo Yuca (2014, p.75), onde ele conta que o poeta Waly tinha uma coragem, uma capacidade de entrega, de ir a direções e lugares que sua arte podia ocupar (chamar), ou melhor, a lugares que podiam respondê-lo de algum jeito enquanto poeta/sujeito:

Atualmente é muito fácil ser artista – e mais fácil ser falso artista. Não quero julgar a obra, se aquilo

é bom ou ruim. Quero julgar a capacidade de entrega da pessoa à arte, sem amarras, sem mentiras, sem truques. Como ela consegue ir e jogar. Odeio música sertaneja, mas conheci uma dupla em Goiás de quem nem lembro mais o nome, mas que me emocionou porque o que fazia era de verdade. O belo de ser artista depende de uma resposta: até onde você é capaz de ir pela sua arte? É absolutamente mágico o que Waly era em cada loucura, cada risada (LEVINSON, 2014.p 75).

Podemos arriscar dizer que Waly “largou o diploma” e foi se embrenhar no mundo de outros artistas na cidade do Rio de Janeiro. Arriscou-se, assim, quase que de maneira selvagem, à performatividade de sua vida e, consequentemente, de sua obra. Sobre essa maneira de “ser-poesia” a todo tempo, Yuka relata:

Eu conhecia parte da obra dele, algumas canções. Mas ele em si era a sua maior obra. Waly era obra de arte. Foi a primeira vez que vi que podemos ser malucos tendo consciência da loucura. Ele sabia tirar proveito da própria loucura e investia nisso. Foi também a primeira vez que vi um homem-obra consciente de que era um homem-obra (LEVINSON, 2014 p.75).

Fica claro tanto no relato quanto no documentário *Pan-Cinema Permanente* que Waly transitava com primazia entre o teatro, a performance e a poesia. Misturando tudo isso no cotidiano o poeta lançava-se no mundo com a voracidade de uma obra viva. O fato é que a maneira com que Waly se atravessava no cotidiano dos outros e da câmera era tão genuína e improvisada que fica fácil se perder; ao tentar classificar se o que fazia e quando fazia era de fato teatro, performance ou poesia.

Mas afinal, onde se estreitam as ligações entre performance e teatralidade? Afinal por que Waly diz:

Tem um culto, por exemplo, da transparência. Porque mascarado é que você vai adiante. O culto da transparência para mim é o culto da banalidade. “Não gosto de quem não olha no olho” – Eu não partilho desta mesma

fraternidade católica, não. Eu acho que você pode olhar nos meus olhos e não estar vendo absolutamente nada. Eu partilho mais disso, quer dizer, de um discurso propositadamente a favor da opacidade (PAN-CINEMA PERMANENTE, 2008).

Segundo Zumthor (2007, p.39), a performance não só é parte do corpo, mas liga corpo e espaço. Isso se valoriza numa noção de teatralidade que chegou muito antes de ele chegar à sua reflexão sobre performance. Ele remete, então, para falar de teatralidade, a um artigo de Josette Féral publicado em 1988, na revista *Poétique*. Zumthor diz que neste artigo o corpo do ator não é o elemento único, o foco da teatralidade, e sim o espaço ficcional em relação a esse corpo. Então Zumthor aponta que Féral propõe uma diferença entre teatralidade e espetacularidade. Eu parto da pergunta a partir de Waly e os poetas que “performam”: afinal, a poesia que é levada para a apresentação, a poesia de Waly em *Pan-Cinema Permanente* é teatro ou espetáculo? À parte o momento em que Waly interage com a câmera e veste suas máscaras para falar seus poemas, ele está atuando?

Zumthor reconta uma situação descrita por Féral: em um metrô alguém fuma e um outro o agride, arranca seu cigarro e comete uma ação violenta. A multidão vê a cena e percebe o acontecimento, reage com surpresa. Mas uma única pessoa dessa multidão sabe que se trata de um jogo montado por uma ação antitabagista. Há então, teatralidade? Para a multidão, não. Para o espectador que sabe da ação, sim (Zumthor, 2007, p.41).

No caso do jogo de câmera e atuação de Waly as circunstâncias se misturam, pois até mesmo para Nader que filmava o poeta, e sabia de sua atuação, havia sempre surpresa, o improvisado, como no teatro. Mas há teatralidade no sentido de que ele já estava informado da “intenção do teatro em sua direção” (Féhal apud Zumthor, p.41), pois, de certa maneira Nader deixava um espaço para Waly atuar. Eles transformaram (Nader e o espectador informado do metrô) em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano. Semiotizando o espaço e a câmera, deslocando os signos, podendo então ler diferentemente o acontecimento simultâneo da vida: “a teatralidade aparece aqui como estando do lado do performer e de sua intenção firmada de teatro, mas uma intenção cujo segredo o espectador deve partilhar” (Féhal apud Zumthor, p.41). Neste caso, no

momento da gravação do filme de Waly para Nader e para o espectador já informado da poesia que usaria o filme como suporte, o segredo foi compactuado por ambos: poeta e espectador (inclusive Nader). Zumthor afirma que esses comentários de Féhal se aplicam ao conceito de performance e para além dela, como se pode aplicar na leitura, porque o espaço em que se inserem ambas é, ao mesmo tempo, lugar cênico e manifestação de uma intenção. Neste caso, o espaço cênico de Waly no filme *Pan-Cinema Permanente* é a tela e a intenção de ambos os autores (Nader e Waly), que era de juntar a sola (vida) e a tela (filme). Foram utilizados os recursos de edição, montagem e efeitos em favor deste propósito do filme: o de parecer o mais próximo possível da realidade (sola) e vida (arte).

Segundo Zumthor, a condição necessária à emergente teatralidade performancial é a identificação pelo espectador-ouvinte, de um espaço incitado à percepção de uma alteridade sobre o espaço que marca o texto. Para esse acontecimento é necessário uma ruptura com o ambiente real, uma brecha pela qual se introduz a alteridade (*idem*, p. 41). Repito que entre o poeta e o público, a sola e a tela, a vida e o vídeo há necessariamente o jogo de alteridade em uma operação cognitiva, na qual a situação performancial é “mais precisamente fantasmática. Ela é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha” (Féhal *apud* Zumthor, p. 42).

Zumthor então novamente cita Féhal para falar desse espaço *transicional* da performance dizendo que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias. Não existe para ela propriedades qualitativas que poderiam demarcá-la de vez, pois ela é uma “colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e seu imaginário” (Féhal *apud* Zumthor, p.42). Neste caso, assim como a poesia e a poética, a performance só pode ser entendida em manifestações específicas – isso é um traço dela: definidor e fundamental. Ela não é uma soma de propriedades de que se pode fazer o inventário e dar a fórmula geral (Zumthor, 2007, p.42). Vale lembrar que o filme e o poeta Waly Salomão se objetivam também neste transicional apontado por Féhal e Zumthor, visto que tanto o filme quanto a poesia de Waly transitam simultaneamente por várias áreas da arte e nos colocam como espectadores também nesta relação do sujeito com o mundo e seu imaginário a todo tempo.

## Poesia e Oralidade

Zumthor aponta que a marca de nossa tradição cultural ocidental interiorizada determinou muitos de nossos sentimentos e opiniões correntes “mesmo quando escrita, a linguagem era (e é ainda, sem dúvida, para muitos) sentida como vocal” (Zumthor, 2007, p.43). A própria ciência linguística, a partir de Saussure, por volta de 1960 fez da linguagem oral seu objetivo privilegiado e considerou o escrito como “notação auxiliar”. Zumthor conta que a filologia românica do século XIX devia a maior parte de seus progressos aos estudos dos patuás: “línguas por definição não escritas” que se constituíam na disciplina histórica colocando a existência de um idioma fictício: “o latim vulgar” cuja propriedade principal era a pura oralidade (*idem*, p.44).

Tudo se passou assim por muito tempo, de maneira confusa como se a vocalidade da palavra constituísse de fato o elemento “mais evidente de sua definição”. Zumthor conta que esta é sem dúvida a reação e a maneira de sentir e de pensar que se constituiu a tese de McLuhan (*idem*, p.44).

Se por excelência a palavra oral teve sua importância principal, acima da palavra escrita, como, e o quê, afinal, aconteceu com a poesia? A palavra poética significada pelos gregos, ao som da lira, é a mesma palavra que evidenciam Zumthor e McLuhan? De mesma importância oral? Quem era esse poeta que “falava poemas”?

Nos estudos de Poesia e Retórica, Curtius (1957, p.151) cita Homero, dizendo que o poeta é um “cantor divino”, um profeta, adivinho. Toda profecia, toda essa profecia está ligada à linguagem rítmica: “toda fabricação de coisas é *poiésis*. O poeta é, pois, ao mesmo tempo, aquele que faz” (*idem*). A oralidade e a declamação era por sua vez atrelada ao “ato” do fazer poético e até mesmo a composição, que por sua vez diferenciava-se da tarefa do músico que era por sua vez o “executante” (*idem*, p.152).

Esse fazer do poeta não era um fazer comum. Mesmo que em Platão a poesia tenha adquirido um caráter “pernicioso”, foi entre os gregos mesmos que poeta e poesia adquiram caráter divino e até mesmo digno: “a poesia recebe a sua dignidade metafísica, não da subjetividade do poeta, mas de uma instância sobre-humana” (*idem*). Embora tecnologicamente as palavras poeta e poesia nada tenham a ver com

significados metafísicos e religiosos, entre os gregos a poesia adquiriu essa roupagem de “algo maior”, no qual o poeta idolatra, sonha com a “musa, com o deus, como delírio divino” (*idem*, p.152).

A poesia e o poeta aqui se assimilam entre o “fazer” e o “preparar”. Na história da escrita o poeta era então um fazedor lírico em um “discurso metrificado” (*idem*, p.153).

Este discurso lírico e metrificado apontado por Curtius casa verticalmente com o conceito de Zumthor sobre a vocalidade e o discurso oral ao longo dos séculos. Ainda hoje o poeta pode ser visto como aquele que fala, recita. Há uma necessidade quase que emergencial da palavra poética sair do corpo, mover o som.

A atividade desta poesia que sai do suporte papel, que liga a sola e a tela, que usa os mais diferentes recursos além da página é exemplificada no poema “Livro-se” pelo poeta Ricardo Corona (2007, p.30) do livro “Sonorizador”:

*A ideia pesa na palavra  
A palavra leva o peso da ideia  
Palavra presa na página  
Surdo-mudo fonema  
Fonema-som  
Som necessário  
Vocabulos  
Ainda pesados  
Da imprecisão do alfabeto  
Não podem dançar com o vocabulário  
Livre-se do silêncio do livro  
Livre  
(CORONA, p.30)*

Zumthor conta que em uma conferência sobre a poesia andaluza antiga, Federico García Lorca celebrou a união primitiva da poesia, da música e da dança como a “única entre nossas artes a exigir a presença de um corpo, no recomeço incessante de um encontro” (Lorca *apud* Zumthor, 2007). O autor aborda Lorca para desassociar o poema que se joga em cena (performance) e o que entra no interior de um corpo e de um espírito (a leitura). Tratamos aqui da oralidade do verso, em um entremeio entre dizer e “performar”. Quanto à oralidade do verso e os



reveses da palavra, cito aqui um poema de Ricardo Chacal<sup>6</sup> que traz à tona tudo que a palavra, em seu universo, torna possível, como um grito no escuro. Escrever e dizer com palavras é lapidar, trabalhar arduamente:

*fala palavra  
tu que és velhíssima  
no entanto uma gata  
meus afagos  
agarrar queria eu teu lombo bom  
mas és limo na pedra de imolar amantes  
feliz seria se te flagrasse no banho  
mas me afogaria na areia movediça  
do texto da tua tez  
só me resta te cantar  
como um cego  
que sabe a luz tão próxima  
mas impossível  
ou como um mudo que sabe  
um a um todos os tons  
mas incapaz  
fala palavra  
furta-cor de tudo e todos  
apenas passas  
dás o nome  
e vais à caça  
bela e fera  
pantera  
estanca o delírio romântico  
nesse coração de poeta  
cala em mim a paixão de te cantar  
como um louco  
que me vale saber tuas sonoridades  
teu tom de cristal  
se no meio desse hospital*

---

<sup>6</sup> Ricardo de Carvalho nasceu no Rio de Janeiro, em 1951. Mais conhecido como músico e letrista, com parcerias célebres com Lulu Santos, 14 Bis, Blitz e outras bandas e compositores de sucesso. Seu primeiro livro intitula-se em *Muito Prazer, Ricardo* (1971) e desde então ele escreve e atua em antologias, revistas impressas e eletrônicas, em performances, como autor e editor de livros, cronista etc.

*fico tão impaciente  
fala palavra  
fluido flerte  
és versátil volúvel volátil  
diabólica  
fala palavra  
mercúria sombra do nada  
(CHACAL, 2011)*

Neste poema de Chacal fica evidente que a palavra quase tem vida própria, ela quer falar, saltar da página, dar nomes e sonoridades, tons para a relação vida-poesia.

Se o poema sai da página, nos interessa, sobretudo, os poetas que utilizam a exemplo de Ricardo Corona e de Waly Salomão a performance através da fala, da oralidade. Para isso Zumthor cita agora Artaud que escreveu a Paulhan em 1923, que estava “em vias de trabalhar para escrever um poema que fosse verbalmente e não gramaticalmente realizado” (Zumthor, 2007, 154). No âmbito desta poesia feita para oralidade, e o atravessamento da palavra enquanto materialidade verbal, há um poema meu, chamado “Peneira” (2008, p.128) já mencionado aqui (p.21) que levanta essas e outras questões, sobretudo a palavra que dorme na página em branco e a palavra verbal: aquela que diz.

Acerca dessa necessidade de ir contar e se dizer o poema, Chacal, em seu zine-guia da performance *Uma história à margem-monólogo de Chacal* (s/ data), conta que seu livro homônimo foi publicado em 2010 pela 7 Letras, mas que ele não ficou satisfeito com a palavra escrita que “penetra no livro e dorme até que alguém” resolve então dar vida, levar a palavra para o palco para então voltar à palavra escrita novamente: “minha nega, minha sina” (*idem*). Ou seja, o poeta primeiro publica, depois toma o poema para o corpo dizendo-o ao público diversas vezes e logo depois volta ao estado de escrita de novos poemas. É como se digerisse os versos para depois concebê-los novamente de outro jeito. Ele diz que, apesar de o zine ter a pretensão de ser um guia que dissesse literalmente o que ele diz na peça, cada dia “pinta uma palavra, uma piada nova”, pois o zine e a performance são que nem sua vida: “ilusion” (*idem*). Isso remete diretamente ao que Zumthor fala sobre a qualidade da performance, que sempre muda incessantemente.

Ainda sobre Chacal, no mesmo zine da performance, citado acima, há uma passagem que ele narra sobre o outono de 72 em Londres onde foi recebido por um tapete vermelho de folhas caídas no chão. Relaxado, circulou e curtiu em paz, como em todo o sábado fazia na Portobello Road. Nas esquinas, havia as rodinhas de jamaicanos com suas vitrolinhas ouvindo reggae ainda nascente. Entre muitos shows de rock que também ouviu por lá, ele diz que o que mais lhe marcou enquanto espectador foi um Festival Internacional de Poesia no Queen's Elizabeth Hall, onde o teatro estava lotado com poetas do primeiro, segundo e terceiro mundos, muito solenes e formais: "lendo seus poemas de paletó e gravata" (*idem*). Até que entrou Allen Ginsberg<sup>7</sup>: a lenda viva da poesia *beat* americana. Chacal diz que ele estava de "macacão jeans, muleta, perna engessada, barba desgrenhada" (*idem*). Sentou-se na cadeira e falou uma parte do poema "Uivo": "*I saw the Best minds of my generation destroyed by madness...*" (*idem*, apud Chacal). Após isso, Chacal escreve: "Caralho. Aquilo podia? Era aquela dicção que eu procurava para falar meus versos. Agora já podia voltar. E voltei com um livro na cabeça: *América*" (*idem*). Fica claro aqui a força da poesia verbal na performance que, quanto mais impactante, atinge o público por todos os sentidos. Quando se trata de poesia, isso fica muito mais evidente: o poder do verbal.

Ora, me pergunto quando a poesia tomou apenas uma forma ou a outra: gramatical ou verbal. Para mim, ela sempre foi mais verbal que gramatical. Mas nos interessa aqui pesquisar essas relações. Afinal, por que a poesia tem que ocupar o valor oral? Quando Zumthor cita Artaud diz que a palavra para o teatro seria a palavra ilegível, anterior à escritura, onde o signo ainda não se separou da força.

Neste âmbito discutido por Zumthor chegamos à representação da poesia. Afinal, a declamação, o recitar ou ler um poema é ou não representativo?

Para pensar isso cito novamente um poema de Corona chamado "Tam" (2007, p.37):

*Tam*  
*Tam-tam*  
*Tanque*  
*Estanque*

---

<sup>7</sup> Allen Ginsberg, poeta americano da geração Beat.

*Tangerina bola*  
*Tangerina boia*  
*Tangerina Iná*  
*Tangerininha*  
*Pacote roto*  
*Batuque nu*  
*Quintal da nora*  
*E o dique*  
*E o Duque*  
*E o arqueduto*  
*Do Cuco*  
*Rei Carmim*  
*E tamarindos*  
*E amarelos*  
*De Mahomet*  
*Ali*  
*E lá*  
*Acolá*  
(CORONA, 2007)

Apesar de sugerir o poder do Rei, do Duque, do Arquiduque, a poesia de Corona apresentada aqui não é uma poesia de representação. Essa é parte da atualidade poética que mais vemos hoje: o poeta não é mais versejador lírico, que representa o divino. Tampouco o texto lido e falado requer a transmissão da voz, do gesto, do cenário e sua percepção, da escuta, da visão e identificação das circunstâncias, feito um texto teatral de Artaud (Zumthor, 2007, p. 62). Este texto é basicamente sonoro, rítmico. Se for lido não será representativo; se for performático sobrar da liberdade controlada dos atores. A forma que adquirir fugirá da interpretação sugerida do diretor, pela maneira como é levado e recebido o verso a cada indivíduo, que se transforma por conta, em um corpo individual (*idem*, p. 62).

Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende o que é potencialmente – todo o ato de leitura. É no ruído da arquipalavra teatral que se desenrola esse ato, quaisquer que sejam os condicionamentos culturais (*idem*, 2007, p.62).

Há um outro poema (s/título, 2011, p.11) de Osmir Camilo que remete à sonoridade e subjetividade sem necessitar de representação:

*Dudendé*

Dudendergui  
Guguenguerque  
GUTEMBERG!  
(CAMILO)

O que podemos dizer sobre esse poema se não rir da própria maneira como estranhamos a linguagem, a língua? Ao falá-lo o Grupo Lesma exagera na trava vocal que é gerada como uma tensão de pronúncia irônica e nada representacional. Não é necessária a teatralidade e sim apenas a oralidade do verso nos dimensiona a infinitos significados.

Zumthor diz que o modelo teatral em nossa cultura representa toda a poesia, na própria complexidade da sua prática (*idem*, p.61). Mas o que vemos no poema de Corona e de outros poetas é que se tenta romper com essa representação de maneira que o poema é o poema, apenas. A sonoridade da vocalidade, a oralidade, sem um sentido de representação, marca a poesia feita na nossa época também.

Segundo Zumthor (2007, p.62) a própria medida da expansão de nossa época, diante da ameaça brutal da sociedade de consumo é a contestação e a recusa das artes, da poesia e das próprias formas de vida social (a publicidade, a política). Cada vez mais as formas de expressão corporal são dinamizadas pela voz (*idem*, p.62). Por isso, a exemplo da poesia de Corona, que trabalha a oralidade por si só, não se pode duvidar também que estejamos hoje em uma nova era da oralidade, muito diferente do que foi a oralidade tradicional: “no seio de uma cultura na qual a voz, na sua qualidade de emanção do corpo é um motor essencial da energia coletiva” (*idem*, p.63).

O que Zumthor parece dizer é que há um resgate da cultura oral quase que emergencial, de um amar a literatura diferentemente de maneira que não se pode amar se não apenas um texto escrito; da mesma maneira que não se pode amar um ser ou dois ou três indivíduos ao mesmo tempo. O que Zumthor tenta estabelecer é o vínculo entre um ou dois amores, a partir da literatura escrita. A parte que meu corpo reage à materialidade do objeto “minha voz se mistura virtualmente à sua”, isso é o que ele chama de prazer do texto, o suporte da escrita, essa possibilidade de que o corpo, a “voz” chegue de maneira intimidadora ao outro:

Talvez dessa redescoberta, dessa reintrodução  
da voz nos funcionamentos fundamentais do

corpo social, virá o que se poderia chamar de salvação: a despeito das recuperações e das comercializações inevitáveis, o retorno do homem concreto. É nessa perspectiva que tento perceber que na leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo (ZUMTHOR, 2007, p.63).

É sobre essa tendência da voz em alegria em um retorno ao homem concreto, na busca de como dimensionar a poesia que passa pela escrita, atravessa o corpo e se dirige ao outro, que pretendo aprofundar esta pesquisa.

## Capítulo 4

### Arte Relacional e o Grupo Lesma

*Ó, mina real!  
Ó, mina genial!  
Quente... conhece  
não esquece o ramal.  
(Osmir Camilo)*

Conheci pela primeira vez o grupo LESMA<sup>8</sup> através do Projeto MUSICASA<sup>9</sup> desenvolvido por Tatiana Cobbett em Florianópolis, em outubro de 2012. Tatiana Cobbett é artista multifacetada, ex-bailarina do Ballet Estágio<sup>10</sup> e compositora performer, defensora das artes em geral com cinco trabalhos em áudio publicados em mídia (CD) e um livro de suas composições de título homônimo.

Em uma de suas viagens a Minas Gerais, Tatiana conheceu

---

<sup>8</sup> A Liga Ecológica Santa Matilde (LESMA) foi fundada no dia 15 de novembro de 1998 na cidade de Conselheiro Lafaiete (MG) e é registrada sob o CNPJ: 05.000.222/0001-28. A entidade teve seu surgimento ligado ao resgate do Industrial Esporte Clube, time de futebol tradicional no bairro Santa Matilde, Zona Sul. Os idealizadores da ONG foram o psicólogo José Odilon Rodrigues Pereira e o professor e poeta Osmir Camilo Gomes. A LESMA é uma Organização Não Governamental (ONG) de orientação cultural e ecológica, e possui várias frentes de trabalho como o Jornal da Lesma (35 edições), com circulação nas cidades do Alto Paraopeba e Vale do Piranga e o recital Lesma Poesia, fundado em 21 de abril de 2001. Entre os principais projetos destacam-se o Abril Poético (cultura e integração das artes), Caminhos de Queluz (roteiro turístico), Ribeirinhos e Setembro Verde (educação ambiental). A LESMA conta, ainda, com a Biblioteca da Lesma – Arquivo Nilo Eustáquio Soares, especializada em ecologia, história e poesia – e um time de futebol (Lesma Futebol Culto). Com ações integradas e reconhecimento pelos meios didáticos da ONG, além de inserção social e atividades cooperativas, a Lesma regionalizou-se tanto no rosário das cidades do Alto Paraopeba e Vale do Piranga.

<sup>9</sup> Projeto de Tatiana Cobbett que busca reunir músicos, compositores e ativistas culturais, artistas de várias espécies para convivência mútua em sua casa (em Santo Antônio de Lisboa, Florianópolis) para produzirem, criarem e partilharem suas experiências artísticas.

<sup>10</sup> Companhia de Ballet Brasileiro.

Osmir Camilo e Wagner Vieira<sup>11</sup>, ambos criadores, escritores e ativos recitantes da poesia do “Grupo Lesma” (Liga Ecológica de Santa Matilde), no interior e na também na capital das Minas Gerais – Belo Horizonte, além de outros Estados brasileiros. Na casa de Tatiana pude sorver da poesia dos dois (do grupo) e ficar com vontade de acompanhá-los na mala de volta à ex-Terra do Ouro. A subjetividade e a simplicidade do recital e da poesia Lesmiana<sup>12</sup> é altamente cativante. O entrosamento da dupla no palco, na sala, no bar, me reavivou o sentido de dizer poemas e fiquei interessadíssima em conhecer o trabalho deles mais de perto.

Em janeiro de 2013 pela primeira vez pisei no solo da cidade de Conselheiro Lafaiete a convite do grupo que me custeou a passagem e a hospedagem (que foi colaborativa) para passar trinta dias convivendo com eles no projeto “Janeiro Poético”. Trata-se de um movimento de poesia que anuncia o “Abril Poético”, é uma pré-visita e uma divulgação ativista que acontece nas cidades levando poesia e cultura na forma de pequenos eventos colaborativos para difundir o evento “Abril Poético”. Este acontece todo mês de abril nas respectivas cidades do “Janeiro Poético” e em mais algumas outras cidades.

A ideia da minha passagem por Minas era, além de conhecer o trabalho do grupo, poder fazer um intercâmbio poético levando a poesia catarinense para a terra das montanhas. Embora eu tivesse o intuito de lançar meus livros, os levei mais para presentear as pessoas, já que estava sendo acolhida mutuamente pelo povo – que ouvia minha poesia, compartilhando o palco e as ruas com os Lesmas. Recitávamos para as pessoas que ofereceram suas casas, abrigos que eu não tinha (nem poderia) pagar. Pagava então com palavras, afeto e olhos, afetividades e palavras, pois o movimento ligado ao recital Lesma Poesia é um movimento que se consolida desde 2001 abarcando poetas da mesma maneira que me acolheu.

Ao chegar, fui conhecer as moradas dos respectivos poetas e agenciar juntamente a eles os lugares onde iríamos vivenciar a poesia. Percebi que eles tinham trabalhos (empregos) fixos para então poder articular e viver a poesia. Osmir dá aulas particulares de matemática no

---

<sup>11</sup> Poetas mineiros, radicados em Conselheiro Lafaiete (MG), gestores do grupo LESMA.

<sup>12</sup> Como se chamam os simpatizantes e os poetas ativistas da LESMA (Liga Ecológica de Santa Matilde)



período matutino e Wagner trabalha com jornalismo, escrevendo e revisando para jornais da cidade. Paralelamente eles trabalham e vivem de poesia, com recitais e parcerias nas cidades onde levam o Recital Lesma Poesia. Mesmo assim, me perguntei então como eles conseguiam sobreviver também dos livros e fomentar um espaço deles na cidade, um lugar que conheci localizado no centro de Conselheiro Lafaiete, uma “sala da Lesma”. E como a Editora era custeada e mantida por eles. E ainda, como faziam para publicar livros, difundir seu trabalho e principalmente, como (com que recursos) me levariam a seis cidades. Tudo isso passeava na minha cabeça e era minha curiosidade nesta residência de trinta dias pelo interior de Minas. Fizemos recitais ao longo deste tempo em seis cidades: Queluzito, Catas Altas da Noruega, Piranga, Itaverava, Congonhas, São João Del Rey, sem contar os recitais e lançamentos em Conselheiro.

A iniciativa do Lesma é quase como a analogia à palavra, pois eles mesmos diziam: “Antes lesma do que nunca”. Na verdade este é um verso adaptado para a oralidade, o original “antes ser Lesma do que nunca chegar” é um verso do poeta Nilo Eustáquio Soares (1948 – 2006) ,ligado ao Grupo Lesma. A iniciativa e resistência do movimento foram e é aos poucos, pedaço por pedaço, pessoa por pessoa, lugar a lugar partilhado em um crescente e frondoso objetivo: disseminar a poesia. É uma iniciativa, arrisco a dizer, colaborativa e relacional. A essa dimensão de acontecimento “aos poucos”, pessoa a pessoa em um movimento mais “formiga” do que “lesma” agrego um poema de Osmir Camilo, que traduz o ritmo da abordagem dos poetas, as imagens e os lugares que se formam em torno da ideia sobre o movimento de poesia pelo qual respiram:

*Neste lugar; neste momento  
Como um catavento  
Vai e vem o pensamento.  
A flor de bronze flutua  
Nas águas do ribeirão.  
Venha sol, venha lua  
Pra dentro do coração  
Mesa circular; janelas abertas  
Respiração mediana... Bacana!  
O tempo não pode parar  
(CAMILO, 2011, p.15)*

O tempo dessa respiração mediana e as conversas em torno de uma mesa redonda é o clima como acontece os recitais do grupo: nas relações com as pessoas de cada lugar uma amizade fluida, que constrói ponte para uma nova maneira de pensar e agir poesia. O fato de que “o tempo não pode parar” remete diretamente a uma urgência da poesia nestes lugares, para essas pessoas das quais eles fazem uma ponte para o universo poético que eles mesmo criaram. As janelas abertas nos trazem diretamente a sensação do frescor de uma vivência mútua, de um novo fazer e viver das palavras.

Segundo Nicolas Bourriaud (2009, p.19), a “possibilidade de uma arte relacional é uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das intenções humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. É claro que ao dizer isso Nicolas fala das obras de arte como foco, mas então podemos substituir a palavra arte (que ele mesmo contextualiza) como literatura. Se desde o início procuramos escrever sobre a poesia que no campo da ação então estamos falando de poetas que observam seus meios (contexto social) e agem nele, mais do que poetas que apenas publicam seus livros e os libertam (ou os prendem) em editoras ou instituições para representar sua obra (livro).

Para contextualizar melhor a visão de Nicolas Bourriaud é necessário entender seu pensamento através do conceito histórico das artes e das práticas artísticas contemporâneas:

A modernidade política, nascida com a filosofia das luzes, baseava-se na vontade e na emancipação dos indivíduos e dos povos: o progresso das técnicas e das liberdades, o recuo da ignorância e a melhoria das condições de trabalho deveriam liberar a humanidade e permitir a instauração de uma sociedade melhor. Existem, porém, várias versões da modernidade. Assim o século XX foi palco de uma luta entre três visões do mundo: uma concepção racionalista-modernista derivada do século XVIII, uma filosofia da espontaneidade e da liberação através do irracional (dadaísmo, surrealismo, situacionismo) e ambas se opondo às forças autoritárias ou utilitaristas que pretendiam

moldar as relações humanas e submeter os indivíduos. Em vez de levar à desejada emancipação, o progresso das técnicas e da Razão permite, através de uma racionalização geral do processo de produção, a exploração do hemisfério sul, além do recurso de técnicas de sujeição cada vez mais sofisticadas. Assim, o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia. (BOURRIAUD, p.16)

Bourriaud destaca então as vanguardas do século XX citadas acima, que estabeleciam na linhagem do projeto moderno a transformação da cultura, da mentalidade e das condições de vida individual e social. Ele lembra, porém, que o que se denominava vanguarda era o resultado político do chamado “banho ideológico”, classificado por ele como exemplo do racionalismo moderno; mesmo que os pressupostos filosóficos, culturais e sociais fossem diversificados (2009, p.17). Nicolas diz que a arte, é claro, prossegue nesta luta, propondo modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos, seguindo o rumo indicado “pelos filósofos das Luzes, por Proudhon, Marx, pelos dadaístas ou por Mondrian” (*idem*, p.17). Porém alega então, que a opinião pública tem dificuldade em reconhecer a legitimidade ou o interesse dessas experiências, porque simplesmente elas não se apresentam mais como prenúncios de uma inexorável evolução histórica: pelo contrário, elas se mostram fragmentadas, isoladas, sem uma visão global do mundo que possa lhes conferir o peso de uma ideologia; por isso “não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica.” (*idem*, p. 17).

Em seu ensaio “Os signos em rotação”, Octavio Paz afirma que a história da poesia moderna é uma história de fracasso na aventura poética, mas no entanto é luminosa em seus poemas modernos, poemas estes de nossos mais importantes poetas de sua época. Na possibilidade de uma encarnação da poesia, Paz diz que há uma pergunta deste tempo não sobre o poema e sim sobre a história, pois seria uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato entre “a palavra viva e a palavra vivida, criação e comunidade e comunidade criadora?” (1976, p. 95). Ele mesmo então afirma que seu livro não é uma tentativa de responder a essa pergunta, pois esta é a pergunta que percorre a

meditação sobre o tema desde a aurora da idade moderna. Para ele o poeta se faz essa mesma pergunta e então, escreve e escreve. Segundo Paz, essa pergunta não pode ser respondida e tão pouco pode ser calada. O autor diz procurar um ponto de interseção, um centro fixo vibrante onde renascem as contradições sobre o tema (*idem*, p. 96).

Sobre a poesia e a modernidade ainda, Paz continua a refletir sobre a pergunta:

A pergunta contém dois termos antagônicos e complementares: não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social da poesia é contraditória: afirma e nega simultaneamente a fala, que é palavra social; não há sociedade sem poesia, mas a sociedade não pode realizar-se nunca como poesia, nunca é poética. Às vezes os dois termos aspiram a desvincular-se. Não podem. Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem: todos diriam a mesma coisa ou ninguém falaria, sociedade transumana em que todos seriam um ou cada um seria um auto-suficiente. Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras. Condenadas a uma perpétua conjunção que se resolve em instantânea discórdia, os dois termos buscam uma conversação mútua. Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social. (PAZ, 1976, p.96)

Então, como dimensionar a poesia, ou melhor, como difundi-la? E afinal como seria essa sociedade que abarca a poesia e a prática? Segundo Paz (*idem*, p. 96) uma comunidade criadora seria a sociedade universal onde as relações *com* e entre os homens fosse uma relação sem imposições de necessidades exteriores em um tecido vivo feito da fatalidade de cada um ao enlaçar-se com o outro, através da liberdade de todos. A sociedade seria então na visão de Paz livre, dona de si mesma e determinada então pelos sujeitos em solidariedade para com os outros, porque a atividade humana não constituiria hoje o domínio de uns sobre os outros. Paz diz que uma sociedade livre seria fundamentada, portanto

no reconhecimento de cada um por seu igual, seu semelhante:

A ideia cardeal do movimento revolucionário da era moderna é a criação de uma sociedade universal que, ao abolir as opressões desenvolva simultaneamente a identidade ou semelhança original de todos os homens e a radical diferença ou singularidade de cada um. (PAZ, 1976, p.96)

Por isso Paz diz que a poesia ocidental desde o romantismo alemão foi composta de rupturas e reconciliações e que tanto em um movimento quanto noutro os grandes poetas acreditaram numa sociedade em revolução comunista ou libertária, onde o poema cessaria de ser um núcleo de contradição que ao mesmo tempo “nega e afirma a história”. Nessa nova sociedade a poesia seria por fim “prática”, ou seja: as pessoas deviam viver a atmosfera poética que habita o cotidiano e que não raras vezes boicotam em prol das condições impostas pelo domínio dos outros (*idem*, p. 97). Essa conversão da sociedade em comunidade e do poema em prática, ainda não está à vista. Segundo Paz, essas duas esferas continuam latejando uma muito longe da outra (*idem*, p.97). A potencialidade deste pensamento sobre a poesia prática remete diretamente à formulação em que ocorreram as vanguardas ao longo dos tempos. É também nas vanguardas que as previsões do pensamento revolucionário não se cumpriram ou mesmo se realizaram de maneira que afrontaram as supostas leis da história (*idem*, p.97).

E o que aconteceu com as vanguardas? Segundo Bourriaud (2009, p.17), a vanguarda deixou de ir à frente como “batedora”, e a tropa então mobilizou-se, temerosa, num bivaque de certezas. Então, se a arte antes tentava enunciar um mundo futuro e diferente, hoje ela apresenta modelos de universos possíveis, como nas experiências das vanguardas.

Nicolas chega ao objetivo principal de sua reflexão: que é apontar onde e como a arte deve ocupar o mundo. Esta perspectiva vai direto ao encontro do propósito da poesia do grupo Lesma: recitar em rede, declamar seus poemas com ou sem o apoio das instituições para quem está perto ou longe, galgar oportunidades:

Essa oportunidade cabe em poucas palavras: aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia pré-

concebida da evolução histórica. As obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente. (BOURRIAUD, 2009, p.18).

Segundo Bourriaud, os artistas que escrevem suas práticas no caminho da modernidade histórica não pretendem repetir suas formas nem seus postulados, tampouco voltar ao passado e atribuir à arte as mesmas funções que ela se atribuía (*idem*, p.18). Bourriaud cita Deleuze dizendo “a grama pressiona pelo meio” (Deleuze apud Bourriaud, *idem*, p.18), não é nem por cima e nem por baixo, é justamente pelas circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto da vida do próprio artista em um universo duradouro (Bourriaud, 2009. p.19).

Voltando à poesia dos Lesmas fica claro pelo percurso deles que a caminhada é relacional, em meio às pessoas, e é isso que pretendo descrever: como funciona através da minha lente o movimento Lesma.

É fato que Minas Gerais é um estado altamente católico onde se pratica ativamente cortejos, procissões em dias de festa de santo, em dias de celebração para o povo cristão. O grupo Lesma tem como marco principal o “Cortejo Poético” que nasceu justamente nas pequenas praças construídas nas cidades. Ali, é que, depois das missas ou mesmo nos finais de semana, crianças, jovens e adultos permanecem boa parte do tempo. Nas pequenas cidadelas o povo ocupa praticamente o mesmo ciclo de espaços, tais como Igrejas, praças e bares. Dado o fato de que nestas cidades se promove poucos eventos artísticos e menos ainda se pratica iniciativas literárias, nossos amigos Lesmas começaram a reunir um público aos sábados e domingos para fazer seus recitais e assim permitiram e estimularam os adolescentes a mostrarem suas danças e aptidões musicais e poéticas, assim como os adultos a tocarem suas composições, fazendo os artistas se apresentarem para o público da própria cidade assistir e curtir. Essa prática foi aumentando tanto de público espectador quanto de pessoas interessadas em mostrar seus poemas, suas músicas, seus talentos. Gente de todo tipo de classe, vendedores ambulantes, operários, estudantes, crianças e velhos. Assim, marcando um cortejo com paradas nos pontos históricos de cada cidade a fama dos “meninos” foi aumentando e também ampliando o circuito das apresentações para mais cidades, alcançando uma abrangência maior

de pessoas que assistiam aos seus recitais. Isto se converteu para o desejo poético deles mesmos e daqueles que assistiam, estimulando ainda mais quem produzia arte e tinha vontade de mostrar seu talento. O que os Lesmas fazem é apontar através de suas ações poéticas, outros horizontes das remotas janelas mineiras, tão acostumadas à dura poesia presa à página silenciosa dos livros. Foi e é assim em cidades como Lamim, Caranaíba, Cristiano Otoni e seu distrito São Caetano do Paraopeba; Capela Nova, Rio Espera, Congonhas e seu distrito de Alto do Maranhão e Santana dos Montes, além de outras cidades da região.

Segundo Paz (1976, p.98), Rimbaud foi, na sua visão, o primeiro poeta que percebeu a realidade infernal e circular do movimento modernista. Para Paz, a obra do poeta é uma condenação da sociedade moderna, e para Rimbaud o novo poeta deveria criar uma linguagem universal “de alma para alma, que ao invés de ritmar a ação a anunciaria” (*idem*, p. 98). A novidade da poesia, para Rimbaud, não está nas ideias nem nas formas, mas na capacidade de o poeta não se limitar em descobrir apenas o presente e sim “despertar o futuro” conduzindo, assim, no presente o encontro com o que vem (*idem*, p.98). A interpretação de Paz sobre a poesia de Rimbaud chega onde queremos, onde a negação desta é a forma mais alta da poesia: “seus poemas são críticas da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se sustenta pela negação da palavra. O círculo se fechou” (*idem*, p. 99).

Paz traz a reflexão de Rimbaud novamente ao dizer: “A palavra poética não é menos materialista do que o futuro que anuncia: é movimento, ação que transforma o mundo material” (*idem*, p.98). Ele diz que a palavra poética deve ser animada pela mesma energia que move a história através de uma profecia que é a consumação afetiva; ou seja, a palavra poética deve ser a ação que encarna no real – poesia e prática, que andam numa fusão fluida onde a “alquimia do verbo é um delírio” e por fim o poeta renuncia até mesmo à palavra em prol da poesia (*idem*, p.98).

Trazer a poesia para a matéria e prática; essa preocupação com a função da arte é a tarefa que se propõem a cumprir os poetas Lesma que, apesar de terem só quatro braços, são dois ativistas e abraçam uma editora que eles mesmos fundaram em 2006: a “Lesma Editores”, com cerca de dezenove livros publicados. Ao passo que fizeram a fama nestas pequenas cidades, as pessoas (autores) confiaram tanto na

iniciativa e no profissionalismo dos poetas que deram a eles suas obras para que produzissem suas primeiras publicações. O que então nasceu de um encontro para recitar, de um cortejo poético aberto a manifestações artísticas em geral, tomou forma junto às comunidades, sem necessariamente vencer um projeto cultural para se praticar arte.

Ao fazer essa reflexão sobre Rimbaud, Paz nos traz também a situação histórica da poesia que curiosamente também remete ao momento da poesia e da atuação poética do grupo Lesma. A palavra para eles transcende o valor simbólico e imagético que caracteriza a poesia clássica, é uma poesia que vem para o corpo e, a exemplo deste poema a seguir, chamado “Seio, Ceia” de Wagner Vieira, alguns de seus poemas refletem sobre o uso do ritmo e da rima:

*Serventia de mamãe  
É dar de mamã  
E matar a nossa fome  
Quando a gente é pequenininho.  
Serventia de maçã  
É matar a fome  
Do lobo-mau  
Bonzinho.  
Mamãe é pura...  
É a pura que pariu  
O bebê-deuzinho.  
A maçã é a fruta que caiu sozinha.  
A culpa não é sua,  
A culpa não é minha,  
A culpa é da vovozinha.  
(VIEIRA 2011, p.12-13)*

Apesar de o poema “Seio, Ceia” (idem), levantar explicitamente, no silêncio da página- referências bíblicas ressignificadas no texto poético (como, por exemplo, o aspecto de culpa original narrado em Gênesis, e o questionamento da concepção virginal de Jesus, tratado nos evangelhos); o que mais nos atenta na oralidade do Grupo Lesma ao dizê-lo, é a brincadeira da sonoridade, de uma rima



que soa quase que sarcástica; remontando diretamente a um humor poético, ao que vem a ser como uma gargalhada diante das concessões sociais, morais e religiosas das quais somos até hoje fundamentalmente atrelados .

A “pura que pariu” nos leva a uma linguagem coloquial própria de nossa cultura. Nestes versos, várias são as analogias com o nosso cotidiano e também com as fábulas da Branca de Neve e Chapeuzinho Vermelho; no entanto a subjetividade de Wagner nos paralisa: “a maçã é a fruta que caiu sozinha” (*idem*). A imagem da maçã tão predileta em quase todas as mitologias nos remete à filosofia, à lei da gravidade. E, afinal, o poema quase nos pergunta: a gravidade nos quer sós?

É sobre a solidão do poeta e a busca pela comunidade de palavras e ações que encontramos o centro do trabalho dos Lesmas. É uma linguagem nova, porém não podemos dizer que é uma “novidade” completa; lançar-se a lugares tão inóspitos no desejo de recitar para o outro, buscando experiências únicas, nos sugere uma maneira de se fazer e difundir poesia que o tempo não registrou e que talvez, seja efêmero demais para se repetir:

Sem dúvida a nova poesia não repetirá as experiências dos últimos cinquenta anos. São irrepetíveis. E ainda estão submersos os mundos poéticos que esperam ser descobertos por um adolescente cujo rosto certamente nunca veremos. Mas de fora talvez não seja de todo temerário descobrir algumas das circunstâncias com que se defrontam os novos poetas. Uma perda da imagem do mundo; outra, o aparecimento de um vocabulário universal composto de signos ativos: a técnica; e outra ainda, a crise de significados (PAZ, 1987, p.101).

Sobre a poesia e a ação ainda, esse ato de lançar-se há também

um poema de César Félix<sup>13</sup> chamado “Meu maio 68” (2008, Zine s/editora):

*Ouso desobedecer pra não secar  
Sonho com o infinito para em mim viver  
Minha marca não tem dono  
Minhas asas não têm rumo  
Minha boca não tem medo de beijar:  
Desejo o corpo e o infinito em versos  
Obediência não cabe no meu refrão  
Rebelde de meu próprio tempo  
Soluciono minha vida em ação  
Liberdade é o que quero agora  
A marca da hierarquia sopra para trás  
Eu mando obedecendo o vento  
Eu penso e não me satisfaz  
(FÉLIX, 2008)*

Esse desejo de desobedecer, arriscar-se com asas que não têm rumo certo, sem obediência a um sistema imposto, vai direto ao encontro do que Paz chamaria de uma sociedade revolucionária citada na reflexão acima e também na postura dos Lesmas, que saem na rua a dizer seus versos, sendo de certa maneira “subversivos” ao criarem o “Cortejo poético”. Vão de cidade em cidade levando a poesia como bagagem principal às senhoras das janelas, aos transeuntes das praças mineiras. Andam no ritmo dos versos recitando para todos os lados da encruzilhada. A essa ação diante da palavra é que parece remeter César quando diz: “soluciono minha vida com ação” (*idem*, 2008, s/p). No prefácio do mesmo livro-zine o poeta ainda diz, parecendo complementar:

Paredes brancas não dizem nada. Novos poemas colorindo a roupa de uma antiga ideia. Um formato diferente, uma recusa às prateleiras. Não existe maior injustiça para um poema que guardá-lo numa estante. Nestes poemas estão expressos meus sentimentos. A dor, a renúncia, a denúncia e um jeito de falar de amor. Mais que palavras penso na vida.

---

<sup>13</sup> César Félix poeta acreano, radicado em Florianópolis de 1998 a 2008. Ativista político marxista. Hoje vive e trabalha em Rio Branco/Acre.

Meus poemas não organizam palavras, apenas dão ritmo aos meus sentimentos. Boa leitura (César Félix, 2008 s/ p.).

Além de divulgar sua poesia aos sete ventos declamando-a em bares, escolas e instituições, César Félix publicou diversos zines de poesia em parceria com colegas e ou amigos. “Se existe poesia existe vida” é um Zine em três cores com gravuras, fotos de artistas famosos em uma dobradura delicada e funcional que torna fácil o acesso ao poema do autor acreano. Publicar dessa maneira é uma saída para quem sonha ver ou ter um livro ou poema impresso em algum papel especial, sem precisar da aprovação de uma editora potente no mercado. Esse tipo de publicação também torna possível outras maneiras de se gerar e consumir literatura, visto que a acessibilidade das obras é compensadora porque as publicações mais baratas são altamente possíveis de serem produzidas.

Segundo Nicolas Bourriaud “a cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade, ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse estado de encontro fortuito imposto aos homens” (*idem*, p.21). É claro que esses pequenos municípios de Minas, em seu bucolismo exagerado não remetem à cidade-capital como estamos acostumados a ver-viver. Mas o que se consolida é que a implementação das praças na assiduidade das missas e das igrejas e a formalização deste campo possibilitou aos Lesmas interferirem e transformarem de maneira significativa e poética estes territórios. O ato de recitar poesia não é nenhuma novidade, porém “assaltar com versos” a comunidade que sai da igreja depois da missa dominical é, no mínimo, ousado. Primeiramente porque não remonta à tradição antiga de se “seduzir” o público até a apresentação, ou mesmo não paralisa os convidados de uma festa onde já se sabia da ação poética. É prontamente uma performance, um surto poético, o confronto dos que saem da igreja e encontram os poetas a bradarem seus versos, com o poema “Paixão” de Wagner Vieira, em alta voz: “Os pregos mataram Jesus! Os pregos, egos, egos...” (2014.p. 14).

Dado o momento em que os poetas não estavam indo ali naquelas cidades de maneira convencional (isolados) apenas para falarem ou publicarem seus livros, se mostram dispostos a uma experiência informal. Se tornam abertos a se contaminar, compartilhar a poesia e a arte com a comunidade. Segundo Bourriaud (*idem*, p.20): “o

que está desaparecendo sob nossos olhos é a concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte ligadas ao sentimento de adquirir um território.” Isso vai direto ao que o Lesma exerce: o encontro da poesia com o outro em um território que se expande no momento casual intensivo, que leva a potência de uma convenção criada pela civilização (missa, praça da igreja) se reverter de forma significativa às práticas artísticas criadas para o local, o perto. Isso corresponde a uma obra de arte (cortejo poético), cujo substrato é dado pelo jogo de intersubjetividades e tem como tema central o estar-juntos (*idem*, p.21).

O estar junto para Bourriaud em encontro ao que os Lesmas fazem nas pequenas cidades de Minas com o “Cortejo Poético” lembra diretamente o conceito de ritual apontado por Zumthor quando ele diz: “a poesia (se entendemos por isso o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de literatura) repousa, em um fato de ritualização da linguagem” (Zumthor, 2007, p.45). Ele conta que por causa disso há uma convergência profunda entre performance e poesia onde ambas aspiram à qualidade de rito. A única diferença, para Zumthor, entre o ritual religioso e o ritual do poema oral é a presença e a ausência do sagrado. Porém, para ele, essa diferença nas culturas das quais subsistem tradições orais vivas não é percebida por aqueles que participam de tais culturas. No caso de um ritual propriamente dito, quando um discurso se dirige à comunidade humana há uma diferença de finalidade, de destinatário. Historicamente o discurso ritual sagrado tem a tendência de perdurar em sua forma menos acessível que o discurso não sacro nos fenômenos de movência e variação. Segundo o autor, na prática ritual oral há essa semelhança quando se trata de poesia e literatura (*idem*, p.46).

Em “Signos em Rotação”, Paz descreve os movimentos sociais e filosóficos ao longo dos tempos até chegar ao conceito de *otredad*, ao passo que atribui a Marx e seus herdeiros a libertária e a poética, entendida como a experiência tal como o marxismo que é crítico e criador: “conhecimento que abraça a sociedade e sua realidade concreta em seu movimento geral e a transforma. Razão ativa” (1971, p. 101). Por fim Paz chega à conclusão de que poesia não pode repetir sua experiência dos últimos cinquenta anos, pois há mundos poéticos que as novas gerações aguardam descobrir (*idem*, p.101).

Paz diz que na Antiguidade o universo tinha “uma forma e um

centro e o movimento estava regido por um ritmo cíclico”, depois a imagem do mundo ampliou-se no ano platônico e se converteu em uma sucessão linear, interminável onde os astros finalmente deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica. De uma maneira poética Paz descreve que se deslocaram Deus e o centro do mundo, e então não ficamos mais sós. Ao longo dos tempos mudou-se a ideia de que o homem fazia de si mesmo e o universo e “os mundos não deixaram de ser mundos nem os homens deixaram de ser homens. Tudo era um todo” (*idem*, p.101). Assim como tudo era um todo que se expande e se dispersa onde o universo se desfia e se tece, a totalidade deixou de ser pensável apenas como ausência e sim como fragmento heterogêneo, o eu que se desagrega. Não que o homem tenha perdido a sua realidade e acreditado numa ilusão e sim a sua própria dispersão o fez multiplicar-se, fortalecendo-o. O homem deveria deixar de ser um centro de poder para se tornar cada partícula que concebe um único como todo: “a dispersão não é pluralidade, mas repetição: sempre o mesmo que combate cegamente a um outro eu cego” (*idem*, p.102). O autor atribui esse acontecimento a uma expansão que se multiplica como mais do mesmo, idêntico (*idem*, p.102).

Então Paz chega onde desejamos chegar nesta dissertação, para contribuir com a reflexão acerca da palavra: ele atribui o crescimento do Eu a uma ameaça à linguagem em uma dupla função oscilando entre o diálogo e o monólogo. O diálogo se fundamenta na pluralidade e o monólogo na identidade: “a contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas o outro o que escuta o que digo a mim mesmo” (*idem*, p.102). Segundo Paz, a poesia sempre foi a tentativa de resolver essas duas questões através da conversão dos termos: “o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu” (*idem*, p.102). Então chegamos à imagem poética que é a *outridade*<sup>14</sup>, onde o fenômeno da modernidade não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do “desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência. Não falamos com os outros porque não podemos falar conosco mesmos” (*idem*, p. 102). Paz diz de uma maneira lamentosa que a multiplicação do eu não é a origem e sim o resultado da perda da imagem do mundo, pois ao se sentir sozinho no mundo o homem antigo

---

<sup>14</sup> O autor usa o termo *otredad*, um neologismo. A tradução para *outridade* é também um neologismo.

descobria seu próprio eu e, assim, o eu dos outros. Nesta esfera, viver, falar ou escrever poesia é não estar mais sozinho. Poesia é isso: é não estar mais só.

No caso da poesia do Lesma, essa descoberta do outro através da linguagem oral, do lançamento do poema para o lugar, para as pessoas, é uma remontagem à *outridade* e a essa imagem do mundo poético; até mesmo de um mundo mais habitado por poetas, na multiplicação deles e da arte que exercem.

Entre os Lesmas, em seu cortejo nas cidadezinhas, é possível perceber que a tradição oral da poesia e do recital poético que é a mesma que aponta Zumthor; pois além de remontar à ideia de um ritual, a prática oral da poesia nos caminhos destes poetas mineiros considera “o uso linguístico de uma comunidade humana como uma rede de práticas tendo por finalidade a comunicação e a representação, porém, estruturadas de tal modo que necessariamente uma entre elas, a mimética, vise à linguagem como os outros visam o mundo” (Zumthor, 2007, p.48). Esta prática de dizer o poema em um rito, como apontamos aqui, é a chamada para Zumthor, de *poética*. Para o autor a maior parte dos momentos poéticos partem de outras práticas representativas. Aqui também assinalamos a atmosfera que o Grupo Lesma incita nos espectadores e afins quando ouvem seus poemas em caminhadas e paradas do roteiro montado pelo grupo. Para Zumthor, “a linguagem em sua função comunicativa e representativa se insere no tempo biológico, e esta se manifesta e assume sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de abolir, e em contraparte, destinada a dissipar-se nele” (*idem*, p.48). A essa falta de controle, podemos adicionar os resultados das ações do grupo Lesma, pois ao passo que começaram o projeto nas cidades sem um planejamento de visitas contínuas, o movimento tomou formas muito maiores que exigiram mais ainda a presença dos integrantes dos grupos. Ou seja, os recitais ganharam fama na comunidade e uniram ainda mais crianças e jovens que começaram a se interessar pelo movimento. Foi a partir de uma pulsão poética inicial sem grandes pretensões que hoje se repete anualmente o chamado “Abril Poético”. E o movimento ao longo dos anos ganhou forma para fora e para dentro, visto que novos integrantes do grupo, além dos que mostram suas artes na travessia (cortejo) dos Lesmas em suas respectivas cidades, manifestam o seu recital dissipando atuações e se encontrando em seus versos e práticas estabelecidas no seu tempo. Para

Zumthor “a prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico” (*idem*, p.48). Essa prática de utilizar a linguagem agindo como interferência poética em uma proposta de vivenciar a poesia em seu tempo, vai direto ao encontro do conceito de artista relacional apontado por Nicolas Bourriaud:

Todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. Suas obras lidam com modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos (BOURRIAUD, 2009, p.60).

O que aponta Bourriaud sobre os artistas relacionais pode ser aplicado também ao grupo Lesma visto que a esfera das relações humanas e a problemática da poesia estão visivelmente imbuídas em seus cotidianos poéticos. Neste caso o problema era como fazer poesia no nosso tempo. Para quem escrevê-la, ou melhor, dizê-la? Como formar um público para poesia? Este esforço dos Lesmas vai direto ao encontro da reflexão dada por Zumthor que diz que o esforço da linguagem poética se realiza de modos diferentes, segundo os contextos culturais, onde se percebe a vontade até mesmo cega e até mesmo radical: a energia vital presente no começo da nossa espécie em que havia uma luta que nos preenchia, a luta de roubar as palavras da fugacidade do tempo que nos devora (Zumthor, 2007, p. 48). Assim como na arte relacional, pouco importa o esforço para se chegar a algum fim e sim o que conta é o despertar de uma consciência que se formaliza no ritual, esse ritual que a poesia funda e irriga com sua energia (*idem*, p.48).

Paz diz que hoje estamos sós no mundo, e por isso não há mundo: “cada lugar é o mesmo lugar e nenhum, e cada parte está em

todas as partes. A conversão do eu em imagens compreende todas as imagens poéticas – não pode realizar-se sem que antes o mundo reapareça” (*idem*, p. 102). A imaginação não é uma invenção e sim uma descoberta da presença; descobrir a imagem do mundo que emerge do fragmento ou da dispersão, perceber uno o outro, desenvolver na linguagem uma virtude de metáfora: dar presença para o outro: “a poesia: procura dos outros, descoberta da outridade” (*idem*).

É com esse conceito de *outridade* que nos interessa falar sobre os Lesmas e a Arte Relacional.

Segundo Paz (*idem*, p.106) a poesia procura um aqui de um agora. Ele fala da impossibilidade de saber qual será a poesia vindoura, dos tempos futuros. Assinalo aqui uma necessidade de discutir a poesia que se faz agora no Brasil através da rede de subjetividades e de ações aplicadas pelo grupo Lesma, refletindo assim como se trabalha o poeta e a poesia após a “dispersão da imagem do mundo em fragmentos desconexos” (*idem*, p. 106). A esta explicação o autor emprega a perda da *outridade*. Ele diz que a técnica nos deu no passado a imagem do mundo, o que tornou impossível um retorno às antigas mitologias. Então ele aponta:

Enquanto durar este tempo que é o nosso tempo, não há passado nem futuro, idade de ouro anterior à história ou falanstério posterior. O tempo do poeta: viver em dia; e vivê-lo, simultaneamente de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo. Assim a imaginação não pode propor-se outras coisas senão recuperar e exaltar – descobrir e projetar – a vida concreta hoje (PAZ, 1971, p.106).

Quando Paz fala sobre descobrir através da experiência poética concreta, lembro do que com primazia fazem os Lesmas. Essa vida concreta que Paz descreve é oposta ao viver uniforme tal como a sociedade contemporânea nos prega (*idem*, p. 106). O além já está aqui: “a verdadeira vida não se opõe nem à vida cotidiana nem à heroica; é a percepção do relampejar da outridade em qualquer dos nossos atos, sem excluir os mais mesquinhos” (*idem*, p.106). Ou seja, é necessário captar a experiência da vida como um todo. E é exatamente o que faz o grupo de poesia que engloba todas as experiências da vida para então interferir



poeticamente no cotidiano das pessoas. Paz diz que “a experiência feita do tecido dos nossos atos diários, a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte” (*idem*, p.107). Essa experiência seria a mesma dos Lesmas, que estariam sós e ao mesmo tempo com outros: “estou só e estou contigo em um não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos, quando estamos aqui?” (*idem*, p.107).

## **Mau Wal e os Lesmas**

*“A vida é inventada”  
Ferreira Gullar*

Há um texto de Suely Rolnik chamado *Alteridade a céu Aberto – O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg* (2003) no qual a autora aborda obras da dupla de artistas relacionais: Walter e Maurício que trabalharam durante muitos anos dentro das artes com o tema que poderíamos designar “o outro”. Dentro das subjetividades, os artistas acionaram personagens reais do cotidiano: de porteiros da cidade de São Paulo a camelôs, homens presos, comunidades carentes. O que nos interessa aqui é perceber através da lente de Rolnik, traços e direções que ambos, o Grupo Lesma e a dupla MauWal dentro desta outra maneira de se fazer poesia e arte.

Podemos começar com uma citação de Rolnik acerca do trabalho da dupla MauWal:

A humanidade constituída pelas assim consideradas subjetividades-lixo de toda espécie vem se avolumando a cada dia por todo o planeta: uma existência que expõe a alteridade a céu aberto. A matéria-prima da dupla de artistas é precisamente esta alteridade radical, sendo sua parceria inseparável de uma deambulação por regiões onde este tipo de existência pulsa mais ruidosamente. É nessas regiões que eles armam seus dispositivos, cuja função é aproximar-se deste outro supostamente tão dessemelhante e eliminar o véu identitário que encobre e neutraliza sua

presença viva; transpassar a quimérica barreira que os separa, de modo a fazer soar a voz da densa complexidade desse encontro quando ele acontece efetivamente. Voz que aparece primeiro para os próprios protagonistas do encontro e que, uma vez decantada e devidamente registrada, será difundida em meios sociais que tenham alguma implicação direta ou indireta com aquelas vidas, ainda que denegada (ROLNIK, 2003, p. 2-3).

Fica claro nesta citação que a dupla trabalha dentro da fronteira social onde a “subjetividade-lixo” se alastra efetivamente em nossa época, e que de certa maneira a alteridade se desmembra. Mas afinal, qual seria essa subjetividade-lixo? Para Suely a subjetividade-lixo ocupa a categoria social igualmente “fantasmagórica que representa os seres cuja incorporação pelo regime é supostamente garantida” (*idem*, p.3). Maurício e Walter conviveram diretamente com essa “massa” para se contaminarem e desenvolverem seu trabalho. Este convívio pode ser permanente ou efêmero. Depende de vários fatores que se dão durante o processo de criação que a dupla desenvolve em diversas áreas do planeta, pois estes escolhem “pontos de esgarçamento do tecido social”, atingindo o alvo das tensões não enfrentadas entre “universos incompatíveis; pontos que são também de sofrimento e fragilidade das populações das margens pelo tolhimento de sua potência de existir” (*idem*, p.3). O ponto forte do trabalho da dupla seria o contato, a mistura. Pois nessa população em massa nota-se um desejo de “ser” socialmente com dignidade, de poder participar de um trabalho artístico. Porém, os próprios rejeitam a demanda com certa violência ou até mesmo o extermínio da obra (física) tanto dos temas abordados pelos artistas quanto pela própria fronteira Arte x Vida, pois:

A vizinhança estreita entre esses mundos agudiza a exposição à alteridade, o atrito que aí se origina, seu efeito disruptivo e a urgência de enfrentá-lo. Esta é a provável razão pela qual muitos dos trabalhos da dupla oficialmente chamados de “arte pública”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Os trabalhos de Dias & Riedweg oficialmente designados por arte pública são: *Devotionalia* (arte pública e videoinstalação: 1994-97), *Serviços*

foram desenvolvidos a convite de instituições implantadas em diferentes zonas do planeta que se defrontam com esse tipo de situação e cuja função é justamente a de lidar com o problema que ela coloca (ROLNIK,2003,p.3).

Essa posição da dupla em relação ao outro que “coloca” o problema e que, no caso, muitas vezes se desdobra em tema do trabalho nos remete ao que Paz (1971, p107) considera “indefinível, imprevisível e constantemente presente em nossas vidas, a alteridade se confunde com religião, a poesia, o amor e outras experiências afins” e é nesse nó, nessa junção de possibilidades que a alteridade aparece e age com mais vigor.

É assim também com os Lesmas. É claro que a dupla de artistas MauWal trabalha com arte visual e também numa esfera mais profunda em relação ao outro: aquilo que de mais sensível a ser talhado se apresenta, o drama de uma pessoa cega, a primeira coisa que o porteiro saudoso faz ao entrar em seu quartinho, o depoimento de um presidiário. Porém ambas as duplas se colocam em uma zona de risco e acionam um tipo de dispositivo que para e movimenta os grupos sociais, as comunidades. No caso do grupo Lesma, há também uma delicadeza sutil ao agirem, quando em cada lugar onde os recitais são apresentados se sabe da história particular, afetiva, pessoal de quase todos os envolvidos na cidade (porque se tratam de pequenas cidades) e no movimento. Há, por exemplo, uma preocupação em ajudar de diversas maneiras a pessoa ou a família que acolheu a poesia e o recital naquela localidade e que abarcará adiante o movimento Lesma naquela região (o Abril Poético, por exemplo). Há muitas vezes uma troca de livros ou mesmo a publicação de algum novo escritor que aparece e conhece o movimento Lesma e é “contemplado” pela Lesma Editores.

---

*Internos* (arte pública e instalação multimídia: 1995), *Question Marks* (arte pública e videoinstalação: 1996), *Dentro e fora do cano* (arte pública e instalação: 1998), *Os Raimundos*, *Os Severinos*, *Os Franciscos* (arte pública e instalação multimídia: 1998), *Tutti Veneziani* (arte pública e videoinstalação: 1999), *Mama & Ritos Viciosos* (arte pública e videoinstalação: 2000), *Belo é também aquilo que não foi visto* (arte pública e videoinstalação: 2002), *Mera Vista Point* (arte pública e videoinstalação: 2002).

Ficarei contente aqui em priorizar a descrição do Movimento Lesma mais do que das obras da dupla MauWal, pois o que nos interessa é encontrar os pontos de acesso entre Arte Relacional (representada pela Dupla MauWal) e o Movimento poético Lesma, tal qual suas ações que beneficiam a poesia e a literatura.

Paz diz que a experiência da alteridade surge “com o próprio homem, de modo que pode dizer-se que se o homem se fez homem por obra do trabalho, teve consciência de si graças à percepção de sua radical alteridade: ser não ser o mesmo que o resto dos animais” (1971, p.107). Paz aponta isso para dizer que no passado as civilizações basearam suas imagens, percepções e visões do mundo através da alteridade; desde o período paleolítico inferior, em uma percepção que alimentou a magia, a religião, a poesia, a arte e a vida como um todo no cotidiano de homens e mulheres. Porém, a sociedade contemporânea condenou-se pela razão, ciência, moral e saúde. Isso tudo alienou o homem ao que Paz chama de “voo imóvel, como se as bases do mundo e as de seu próprio ser tivessem se desvanecido” (*idem*, p.107).

Partindo da alteridade perdida empregada por Paz, tentemos pensar como então se pode acionar as fronteiras sociais de difusão e produção que existem em ambas as áreas: na literatura e nas artes. Sobre um trabalho da dupla MauWal com *chaperos* (michês de Barcelona), criado para uma videoinstalação, Rolnik diz:

O fato deste outro de que se deseja aproximar pertencer ao mundo das subjetividades-lixo, torna essa atitude ainda mais contundente. Nesta etapa do trabalho, o que se busca é urdir o tecido de um território fronteiro entre estes dois mundos. Um território que já não seja mais nem um mundo, nem o outro, tampouco sua soma ou convergência, e que faça com que eles não sejam mais os mesmos. O que se busca é uma dupla linha de subjetivação em direções não paralelas que possa ser desencadeada pelo dispositivo, libera-se pela potência erótica dessas existências em relação às quais, por estarem confinadas à cloacas fantasmagóricas das subjetividades-lixo, se supõe arrogantemente uma pobreza de ser, quando não se lhes atribui humanitariamente o troféu de vítimas da injustiça (ROLNIK, 2003,

Pode-se dizer assim que Suely fala de uma realidade sexual destes homens que se prostituem em Barcelona, mas aqui neste trabalho remetemos apenas à maneira como é feito o trabalho da dupla sobre tais michês. Primeiramente, neste e em outros trabalhos eles seguem em um devir para procurar situações que interessam dentro do plano real. No caso, eles desejam criar um vínculo, estabelecer uma comunicação interessante entre eles e a subjetividade dentro da subjetividade-lixo (o submundo), como Rolnik as classifica. Sobre isso irei discorrer mais adiante. Há uma interlocução entre os artistas e o outro, que nos interessa aqui. O registro do vídeo do trabalho *Chapa* (nome do trabalho desenvolvido por Maurício e Walter para o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona), levado posteriormente a exposições como videoinstalação, nasce do encontro entre os artistas e os michês. Há um deslocamento feito pela dupla, sobre o qual nos interessa refletir:

A estratégia escolhida para criar as condições de uma vivência compartilhada foi a de encontros encenados. Num quarto de hotel barato, alugado para este fim no Barrio Chino – antigo bairro proletário em plena transformação urbana no qual há uma forte presença de prostituição –, realizou-se uma série de encontros dos artistas com os michês escolhidos para participar do projeto. Nestes encontros, os artistas conversavam com os *chaperos*, fazendo-lhes perguntas acerca de suas vidas na Espanha e, também, em seus países de origem (ROLNIK, 2003, p.16).

Essa delicadeza e a tendência de uma alteridade radical nos remonta, aqui, à necessidade de a poesia do poeta, seu corpo e seus versos serem colocados em risco. É necessário, assim como os Lesmas, conseguir sair de sua zona de conforto e estar aberto a observar, contribuir, colocar-se disponível para a situação de cada lugar onde irá acontecer a poesia, sem um limite de envolvimento. De certa maneira, os Lesmas repetiam diversas vezes que tinham perdido o controle do que posteriormente pudesse acontecer nas comunidades onde eles movimentam cultura e poesia efetivamente. Com MauWal não acontece diferente:

A duração do encontro variava segundo a densidade das narrativas, e o entrevistado era pago pelo preço/hora da *chapa* (sexo pago). A cena era sempre a mesma: os protagonistas eram um michê e um dos artistas reclinados na cama um em frente ao outro; o michê ficava do lado da cabeceira e o artista, do lado oposto, ambos vestidos de roupão branco, como estariam normalmente nas saunas onde a *chapa* acontece. O michê tinha seu rosto encoberto por uma máscara de borracha que reproduzia o rosto de Dias ou de Riedweg, daquele entre os dois artistas com o qual ele contracenava. A cena era filmada sempre de um mesmo ângulo, multiplicada pelo reflexo em espelhos colocados em lugares estratégicos (ROLNIK, 2003 p.16).

Interessa-nos aqui observar o quanto os artistas se colocam disponíveis e em risco para poderem desenvolver seus trabalhos com os michês. A quem interessaria tão pouco da vida daquelas pessoas? O quanto elas teriam pra dizer ao grande público, ou mesmo para e sobre as subjetividades-luxo?

É necessário, assim, como na citação, entrar na subjetividade dos protagonistas dos vídeos; porém, compartilhar a experiência que torna o corpo – ou o outro – em objeto artístico, mostra ainda mais a objetividade da ação do que subjetividade em si mesma. O que a dupla MauWal faz é na verdade apontar e evidenciar as situações e vivências que nos farão remontar ao pensamento acerca da subjetividade no nosso tempo. E assim também fazem os Lesmas que entram na intimidade e nas vivências das comunidades tendo como objetivo expandir a poesia que fazem através da oralidade e das relações que constroem com as pessoas e suas diversas maneiras de interagir. Podemos perceber isso também nas palavras de Paz quando ele remete a Mallarmé:

Em um segundo momento de sua aventura Mallarmé compreende que nem a ideia nem a palavra são absolutamente reais: a única palavra verdadeira é *talvez* e a única realidade do mundo se chama probabilidade infinita. A linguagem se torna transparente como o próprio mundo e a transposição que anula o real em um benefício entre o verbo e o

universo se consumam de uma maneira insólita, que não é nem palavra nem silêncio, mas um signo que procura o seu significado (PAZ, 1971, 114).

Muitas vezes as relações poéticas estabelecidas pelo Lesma são ações que também, como diz Paz, o silêncio configura. Não há som na afetividade. Há uma cumplicidade mútua entre a comunidade que recebe a poesia, que brinca neste jogo de talvez acontecer. Trata-se de uma semente lançada através do dispositivo poético da palavra com uma probabilidade infinita de acontecimento ao longo do desenvolvimento do movimento. Neste jogo de possibilidades onde há como Paz descreve: “Constelações: ideogramas. Penso em uma música nunca ouvida, música para os olhos, uma música nunca vista” (1971, p.110). O que vai acontecer depois do trabalho lançado tanto com os Lesmas quanto com a dupla MauWal é sempre uma música que nunca foi ouvida, pois não há controle dentro do trabalho que emerge das relações humanas. Não há um domínio, há uma ação que não se controla pós a execução do dispositivo.

Mas o que é um dispositivo? No texto *O que é um dispositivo?* (1990, p.1), Deleuze diz que na filosofia de Foucault, o dispositivo muitas vezes apresenta-se como uma análise de “dispositivos concretos” (*idem*, p.1). Ele conta que em primeiro lugar o dispositivo é um modo, uma experiência relacionada como um novelo ou meada um “conjunto multilinear” que “é composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes” (*idem*, p.1). Essas linhas formam processos que se desequilibram ou fogem do controle de quem os arranca. As linhas geradas pelo dispositivo tanto podem se aproximar como se afastarem umas das outras, cada uma delas pode se quebrar ou mesmo ser submetida a uma variação de direção: bifurcada ou enforquilhada (*idem*.p.1). Deleuze explica melhor este desdobramento do dispositivo quando fala sobre as forças geradas por ele:

Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores. Dessa maneira, as três grandes instâncias que Foucault distingue sucessivamente (Saber, Poder e Subjetividade)

não possuem, de modo definitivo, contornos definitivos; são antes cadeias de variáveis relacionadas entre si. É sempre por via de uma crise que Foucault descobre uma nova dimensão, uma nova linha. Os grandes pensadores são um tanto sísmicos; não evoluem, mas avançam por crises, por abalos (DELEUZE, 1990, p.1).

É interessante ressaltar que existem milhares de maneiras na literatura e nas artes de se interpretar ou mesmo entender o conceito de dispositivo utilizado por Foucault, nos limitaremos a pensar o dispositivo como forma concreta da ação (uma pulsão inicial), no caso aqui, desenvolvida pelas duplas abordadas, que necessariamente atuam e movimentam-se partindo de um objetivo que aciona o “novo”, a “linha” que emendará e remendará muitos outros dispositivos. Usamos este termo praticamente para dar conta da palavra “ação”: o meio de chegar ao objetivo, utilizado pelos artistas e poetas. Tanto MauWal quanto o grupo LESMA trabalham dentro desta zona de saber, poder e subjetividade sem saber direito onde estes temas vão se encontrar e para onde vão direcionar. Essas relações humanas destinadas ao “outro” fogem do controle até mesmo para uma bifurcação que quase fatalmente faz das duplas sobreviventes das crises apontadas por Foucault; tanto na aplicação da poesia e da arte quanto nas reformas pessoais de ambos. É na interferência do plano real, na persistência de suas ações, e na escolha das comunidades e grupos abordados que já está presente toda a crise social e artística. Trabalhar com esses temas é, no mínimo, genuíno e corajoso. Tanto os Lesmas quanto MauWal invariavelmente se transformam e modificam suas realidades e suas constituições enquanto sujeitos. No caso de MauWal, “o referido registro ficará nos vídeos e também nos objetos, quando o trabalho tiver incluído *workshops*. Impregnados de sensações e do modo como estas foram processadas, tais vídeos e objetos têm o poder potencial de provocar outros acontecimentos” (Rolnik, 2003, p.18). Esses acontecimentos, ao que tudo indica, fogem do controle da dupla e se dimensionam de maneiras inimagináveis. No caso dos Lesmas, é diferente, porque eles primeiramente tendem a criar vínculos com grupos que se disseminam em direções também inimagináveis, pois quando estive com eles percebi que cada cidade proporcionava um tipo de recepção aos recitais e que



em cada lugar eles estabeleciam vínculos de maneira que abriam mão até da “coordenação” dos recitais, dando o bastão para outra pessoa da comunidade; visto que não podiam estar presentes efetivamente a longo prazo. O movimento também tomava outras proporções de acordo com a necessidade do local. Em alguns lugares, o recital acontecia antes de um show patrocinado pela prefeitura do município, em outros, era necessário fazer na escola, e em outros finalmente o local mais bem acolhido para a poesia era um velho galpão-bar.

Fica claro na relação dos Lesmas que há abalos a todo tempo, pois em cada local se ouve uma música, se fala e pensa de maneiras diferentes e cada lugar também necessita de um tipo de intervenção diferenciada, pois em cada lugar há um tipo de problema, falta ou ausência a ser trocada e desenvolvida pelo grupo.

Segundo Suely Rolnik, Maurício Dias & Walter Riedweg<sup>16</sup> colocam o mundo em obra. Não qualquer mundo, nem qualquer obra. Ela diz que eles operam na “margem do universo supostamente garantido do capitalismo mundial integrado”, o que Suely chama de excrescências produzidas pela própria lógica do regime (2003, p.1). Essa interpretação sobre a lógica do regime do capitalismo mundial me remete diretamente ao poema de Silvio Amarante (s/ data), chamado Mundo Moderno:

*Mundo moderno, marco malévolo, mesclando mentiras,  
modificando maneiras, mascarando maracutaías, majestoso  
manicômio. Meu monólogo mostra mentiras, mazelas, misérias,  
massacres, miscigenação, morticínio – maior maldade mundial.  
Madrugada, matuto magro, macrocéfalo, mastiga média*

---

<sup>16</sup> Maurício Dias e Walter Riedweg, videoartistas, trabalham juntos desde 1993, quando se conheceram na Suíça. Instalados no Rio de Janeiro, revelam uma nova faceta da realidade urbana a cada novo trabalho. Maurício Dias (1964) estudou artes plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e se mudou para a Suíça logo após a formatura, onde viveu por 12 anos. Walter Riedweg (1955), nasceu em Lucerna, cidade da Suíça alemã. Os dois se encontraram na Basileia, em 1993, e desde então trabalham juntos. Vivem atualmente no Rio de Janeiro. O vídeo é o principal meio de trabalho e a relação com personagens determinados está sempre em foco – meninos de rua, porteiros, policiais de fronteira ou gigolôs, que se transformam em protagonistas e coautores de suas propostas.

*morna. Monta matungo malhado munindo machado, martelo, mochila murcha, margeia mata maior. Manhãzinha, move moinho, moendo macaxeira, mandioca. Meio-dia mata marreco, manjar melhorzinho. Meia-noite, mima mulherzinha mimosa, Maria morena, momento maravilha, motivação mútua, mas monocórdia mesmice. Muitos migram, macilentos, maltrapilhos. Morarão modestamente, malocas metropolitanas, mocambos miseráveis. Menos moral, menos mantimentos, mais menosprezo. Metade morre.*

*Mundo maligno, misturando mendigos maltratados, menores metralhados, militares mandões, meretrizes, maratonas, mocinhas, meras meninas, mariposas mortificando-se moralmente, modestas moças maculadas, mercenárias mulheres marcadas. Mundo medíocre. Milionários montam mansões magníficas: melhor mármore, mobília mirabolante, máxima megalomania, mordomo, Mercedes, motorista, mãos... Magnatas manobrando milhões, mas maioria morre mingando. Moradia meia-água, menos, marquise.*

*Mundo maluco, máquina mortífera. Mundo moderno, melhore. Melhore mais, melhore muito, melhore mesmo. Merecemos. Maldito mundo moderno, mundinho merda.*

No caso, os trabalhos de MauWal tratam de uma época contemporânea, porém a lógica do regime empregada por Suely trata do mesmo tema apontado pelo poeta Silvío. A sonoridade trazida pelo uso da letra “m” coloca o sentido da palavra *merda* na sequência da palavra *mundo*, e nos damos conta ao longo dos versos, que a sociedade capitalista transformou o mundo em um mundinho “maluco, máquina mortífera” onde os “milionários montam mansões magníficas: melhor mármore”. Para Suely Rolnik a dupla MauWal trabalha diretamente com a parte social que está à margem deste mundo moderno que criamos. Este mundo-merda que nós mesmos construímos para nós, trazem os sujeitos invisíveis à “mobília mirabolante, máxima megalomania, mordomo” (Amarante, s/data); mas, afinal, quem são e como são classificados estes sujeitos?

Uma barreira imaginária separa os habitantes deste mundo, os quais têm sua consistência própria ignorada e encoberta por identidades-estigma, imagens fantasmagóricas por meio

das quais são representados. Nestas imagens, a miséria material é confundida com miséria subjetiva e existencial, mais precisamente com uma miséria ontológica, a qual passa a definir a suposta essência destes seres. Isto faz com que lhes seja atribuído o lugar de subjetividades-lixo na hierarquia que rege a distribuição de categorias humanas nos mapas perversos deste regime – mapas geopolíticos e, mais do que isso, cartografias de cores de pele, estilos de vida, códigos de comportamento, classes de consumo, línguas, sotaques, faixas de frequência cultural, etc. São fronteiras abstratas, mas com poder de comandar concretamente o desejo e os processos de subjetivação e fazer com que os habitantes da terra capitalisticamente mundializada tendam a produzir-se a si mesmos e sua relação com o outro em função destas imagens. A humanidade constituída pelas assim consideradas subjetividades-lixo de toda espécie vem se avolumando a cada dia por todo o planeta: uma existência que expõe a alteridade a céu aberto. A matéria-prima da dupla de artistas é precisamente esta alteridade radical, sendo sua parceria inseparável de uma deambulação por regiões onde este tipo de existência pulsa mais ruidosamente (ROLNIK, 2003, p1-2).

Essa mesma barreira imaginária é transposta pela dupla de artistas e os Lesmas. No caso destes, agregam significados ao movimento exatamente porque somam os interesses da comunidade que é se reunir para mostrar seus trabalhos artísticos entre si. No caso de MauWal eles interferem diretamente na rotina das pessoas com quem trabalham se misturando radicalmente. Utilizam os dispositivos para romper as fronteiras abstratas e comandar concretamente os desejos e processos de subjetivação. O MauWal e os Lesmas geram outras maneiras inimagináveis de se produzir arte para quem participa de suas proposições e para eles mesmos; que também se transformam a todo tempo, no convívio e na prática com cada qual protagonista de seus

vídeos e trabalhos visuais.

É importante ressaltar, no caso da dupla de poetas, é que eles não vão tão a fundo no contexto das subjetividades-lixo, como aponta Rolnik (2003, p.2):

A humanidade constituída pelas assim consideradas subjetividades-lixo de toda espécie vem se avolumando a cada dia por todo o planeta: uma existência que expõe a alteridade a céu aberto. A matéria-prima da dupla de artistas é precisamente esta alteridade radical, sendo sua parceria inseparável de uma deambulação por regiões onde este tipo de existência pulsa mais ruidosamente.

O que Rolnik chama de existência ruidosa é onde especificadamente a sobrevivência das pessoas que estão à margem é marcada por uma diferença cultural. MauWal aplica radicalmente esta realidade inserindo-se dentro desses contextos para instalar seus dispositivos, pois a “função é aproximar-se deste outro supostamente tão dessemelhante e eliminar o véu identitário que encobre e neutraliza sua presença viva; transpassar a quimérica barreira que os separa, de modo a fazer soar a voz da densa complexidade desse encontro quando ele acontece efetivamente” (*idem*, p.2).

Esta complexidade que aponta Rolnik é evidente também nas comunidades em que pisam os Lesmas. Ao passo que se envolvem diretamente com as pessoas dos lugares em que recitam, não especificadamente se envolvem tão diretamente (fisicamente como a dupla MauWal costuma radicalizar em seus trabalhos); mas como Rolnik aponta a respeito da subjetividade-lixo que vem se avolumando a cada dia, essa massa, a qual aponta, consome o mesmo tipo de imagem e cultura que as da subjetividade-luxo, pois ambas sofrem em seus contextos as imagens e valores de maneira parecida.

Em seu artigo “*O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência*” (2003, p.1), Suely Rolnik explica o que é subjetividade: “o laboratório vivo onde universos se criam e outros se dissolvem. Muitas são as políticas de subjetivação e os modos de relação com a alteridade do mundo que elas implicam, combinatórias variadas e variáveis de dois modos de apreensão do mundo enquanto matéria” (*idem*). Ela explica esse mundo como um

mapa, um esboço de um ou mais campos de força; e estes dependem de como e quando serão ativadas diferentes “potências da subjetividade” (*idem*, p. 1).

Dentro destes contextos de subjetividade encontram-se a subjetividade-luxo e a subjetividade-lixo. Qual seria a diferença das duas, ou melhor, como se encaixam o trabalho de ambas as duplas de artistas no contexto destes conceitos empregados por Rolnik?

Primeiramente ambos os grupos que selecionamos trabalham com o que Rolnik aponta como conhecer o mundo de maneira física, trazendo para o corpo a experiência que já vivem entre si: conhecendo o mundo como “a matéria força” que convoca a sensação. Matéria essa, que se alimenta do encontro entre o corpo e a força do mundo que o atravessa, do mundo que o afeta. E aquilo que afeta o corpo também se afeta em uma condição inorgânica, nem sensível, nem emocional, mas sim de uma “condição de carne percorrida por onda nervosa, corpo vibrátil ou corpo intensivo” (*idem*, p.1). Ainda sobre o corpo, há um poema também da autoria de Cesar Félix (2008):

*Corpo*  
*Estorvo da escravidão, deliberação do cárcere,*  
*desejo que não se questiona, prisão sem controle,*  
*turbulência de dores odores e fantasias.*  
*Corpo belo que a alma dorme, se extingue,*  
*invisível não reflete.*  
*Corpo que o desejo manda, usura,*  
*fantasia que se esgota:*  
*-Cadê meu corpo?*  
*-O corpo sumiu!*  
*-Mas tenho alma.*  
*-Quem procura Alma?*  
*-Tenho História.*  
*-Coloque no museu!*  
*-Eu tenho grana.*  
*-Me compre agora!*  
*-Tenho talento.*  
*-Saia mundo afora!*  
*-E meu caráter?*  
*-Que importa agora!*  
*-E o conhecimento?*  
*-Escreve um livro!*

-E a poesia?  
 -Da boca pra fora!  
 -Mas eu sou bem nova.  
 -Então me rebola!  
 -Mas é só um corpo.  
 - É o que quero agora.  
 Corpo, feto que alimenta a vida,  
 modelo que o tempo devora,  
 pedaço de carne que devora a alma,  
 o final dos tempos se não tenho agora.  
 Corpo que vende, apodrece, esfola.  
 -Não olho pro corpo.  
 -mentira!  
 -Eu respeito a alma.  
 -Mentira que chora.  
 -Quero inteligência  
 -Mentira!  
 -E se for bonito?  
 -Devora!  
 -Alguém que pense em mim.  
 -Mentira!  
 - Um corpo perfeito.  
 -Agora! Corpo sem sentido, corpo sem sentido a procura de  
 um ruído.  
 Eu te uso, tu me usas e nós nos enganamos, acordo do  
 caminho de um corpo.  
 Quem não tem corpo morre e alma.  
 Sem corpo, sem caminho, sem acordo, está fora!  
 (FÉLIX, Cesar. 2008)

Este poema do poeta acreano remete diretamente à ideia do corpo na atualidade. E aqui, quanto vale o corpo? Que corpo é esse? Assim como Rolnik, César passeia pelas possibilidades e violações dentro e fora do conceito de corpo e a materialidade que ele atravessa aqui e agora. Questiona: que corpo é esse que está agindo pela voz do outro? Na poesia do outro? Que corporeidade é essa que capta a história no corpo do outro e a expõe (como no caso de MauWal)? Nesta mesma época que vivemos somos equacionados, valorados por nosso corpo. O divinizamos como em um rito, prestamos culto a este suporte material “bonito” que está prestes a ser “devorado”, como aponta Félix em seu poema. Quer dizer, Suely fala das vozes opostas a estas. São vozes e

corpos que estão por detrás da matéria, deste corpo que está na vitrine. O corpo descrito por Suely atua diretamente no mundo de maneira física e em relação ao “outro”. Este é o mesmo corpo que sofre as consequências de sê-lo e importar-se com ele, com sua beleza. Mas é um corpo também intensivo, em constante movimento para com o mundo que o afeta. É do corpo que vem a voz. E é da voz que se proclamam e atuam os versos e as obras que trouxemos aqui.

Os artistas aqui apresentados vivem para si, declamando em duas vozes. Depois passam os versos para o outro de maneira voraz. Primeiro caminham para encontrar o alvo da alteridade radical, depois agem através de seus próprios corpos em direção ao outro:

A percepção do outro traz sua existência formal à subjetividade, sua representação; enquanto que a sensação lhe traz sua presença viva. Entre estes dois modos de apreensão do mundo reside um paradoxo irresolúvel: de um lado, os novos blocos de sensações que pulsam na subjetividade, na medida em que vai sendo afetada por novos universos; de outro, as formas através das quais a subjetividade se reconhece e se orienta no presente (ROLNIK, 2003, p.1).

O que mais nos interessa aqui é a leitura que a autora aponta sobre o nosso tempo, tempo esse que tais artistas pegaram para si e em que conseguiram alterar a subjetividade das pessoas com quem trabalham, descentralizando a atenção para suas próprias criações. Tudo isso para o outro como uma presença viva diante de dois cruéis aspectos: os da avalanche de novos blocos sensoriais e emotivos, e como tudo isso se processa dentro da subjetividade alcançada em nosso tempo. Mas que tempo é esse? É um tempo de disparidade que coloca as formas em confronto com a alteridade do mundo, provocando a emergência de uma configuração mais atual em cheque; pois “estas se tornam um obstáculo para integrar as novas conexões e, com isso, deixam de ser condutoras de processo, esvaziam-se de vitalidade, perdem sentido” (*idem*, p.1). Instaure-se então, na subjetividade, uma crise que pressiona e causa desconforto.

Tanto os Lesmas quanto MauWal mobilizam-se e mobilizam o lugar onde escolhem para desenvolver a poética de suas criações.

Enfrentam a potência da resistência que as situações apresentam nos lugares escolhidos, situações sobre as quais não se pode ter controle (como irão ficar antes e depois, durante); pois o “desconforto força a criar uma nova configuração da existência, uma nova figuração de si, do mundo e das relações entre ambos; força igualmente a lutar pela incorporação dos novos contornos, a lutar para trazê-los à existência” (*idem*, p. 1). Através da arte, se pode desenvolver os indivíduos, efetuar mudanças para uma nova existência no encontro com o outro, expandindo e interferindo com base nestas relações criadas a partir do dispositivo artístico, de que falaremos mais adiante.

No conceito das subjetividades, Rolnik aponta na citação seguinte a diferença principal entre elas. Mais à frente veremos que estas se parecem em várias de suas formas e se desenvolvem num reflexo mútuo entre si, pois, onde uma é vítima a outra é alvo:

Vítima e algoz sustentam-se na crença nas figuras da subjetividade-luxo e subjetividade-lixo, na hierarquia que marca sua relação e, portanto, no valor superior da subjetividade-luxo, referência ideal para ambas. Na vítima, a subjetividade-luxo mobiliza admiração, identificação e inveja, aquilo que a psicanálise qualifica como “identificação com o agressor”. Por baixo tanto de sua reivindicação ressentida quanto do ataque vingativo há na verdade uma demanda dirigida à subjetividade-luxo tomada como modelo, demanda de valorização social, de reconhecimento, de pertencimento - ou seja, uma demanda de amor endereçada ao agressor (ROLNIK, 2003, p.1).

Em Minas, as crianças e adolescentes dançam, cantam e declamam o que consomem: o que socialmente se oferece na mídia de uma maneira bastante exorbitante, também para a sociedade-luxo. A sociedade-luxo é justamente a que cria e consome em massa seu próprio poder, a sociedade-lixo copia ou absorve o que a sociedade-luxo reflete. No caso as duas subjetividades se explanam por um mesmo caminho, pois uma consome o que a outra “prega”. O trabalho do grupo Lesma e da dupla MauWal é fazer com que ambas ou uma delas descubra a si mesma, através da lente do que eles propõem. De um lado, a poesia que se oferece através da palavra oral, criando vínculos afetivos com as



comunidades; de outro, MauWal na escolha de lugares de até mesmo risco social com quem se envolvem, fazendo parte da realidade compartilhada e até mesmo dando a coautoria de seus trabalhos às vozes que participam dele.

Nas pequenas cidades de Minas, há fronteiras a serem transpostas de maneira parecida, pois, tanto em uma dupla como na outra, as fronteiras imaginárias são diferentes e parecidas ao mesmo tempo, pois o que se consome na elite dos lugares também se consome nas comunidades de baixa renda, onde os Lesmas e a dupla MauWal atuam com mais efetividade:

De um lado da fronteira imaginária, o lado de fora, deseja-se contato e mistura para existir socialmente com dignidade; do lado de dentro, ao contrário, rejeita-se esta demanda, implícita ou explicitamente, muitas vezes com uma violência que pode beirar o extermínio. A vizinhança estreita entre esses mundos agudiza a exposição à alteridade, o atrito que aí se origina, seu efeito disruptivo e a urgência de enfrentá-lo (ROLNIK, 2003, p.1-2).

Essa fronteira apontada por Rolnik se desdobra de diversas maneiras, pois não é só uma fronteira social. No caso da poesia, é necessário criar uma nova forma de admirar, consumir e disseminar os poemas, que exige um mergulho intenso dos protagonistas do movimento Lesma. No caso da dupla de artistas MauWal esse mergulho é refletido de maneira que eles não são mais os protagonistas de suas produções e sim apenas se utilizam de dispositivos para tornar obra aquilo que o outro sugere:

Algumas práticas artísticas na atualidade parecem lidar de modo especialmente eficaz com o problema acima apontado. Sua estratégia consiste na inserção sutil e precisa em pontos de esgarçamento do tecido da vida social, onde pulsa uma tensão pela pressão de uma nova composição de forças que pedem passagem; um modo de inserção mobilizado pelo desejo de expor-se ao outro e correr o risco dessa exposição, ao invés de optar pela garantia de uma relação politicamente correta

que confina o outro numa representação e protege a subjetividade do risco de contaminação afetiva. A “obra” consiste em trazer para a existência tais forças e a tensão que elas provocam, o que passa pela conexão da potência de criação com um pedaço de mundo apreendido como matéria-força pelo corpo vibrátil do artista e, coextensivamente, pela ativação da potência de resistência. Inventam-se “dispositivos espaço-temporais de um outro estar-junto” (ROLNIK, 2003, p.1).

O que Suely aponta sobre estar junto é uma convivência de risco que consta em estar aberto para a experiência em ambos os lados da balança. De um lado, o social tecido que grita uma tendência, uma forma de agir cada vez mais individualmente, que incentiva a copiar o que se apresenta como mundo e imagem; do outro lado, os artistas, buscando uma intervenção entre criação a partir do coletivo, a partir de uma ideia que atravesse e mostre as relações que se formam após a aplicação dos dispositivos propostos. Estes dispositivos são antagônicos ao nosso regime social atual. Falo desse regime da individualização de práticas artísticas e suportes artísticos criados para o museu, para enobrecer os autores.

No caso dos artistas e poetas aqui mencionados, a resistência operada por eles nos inspira a pensar em uma obra ou poesia que é feita para o presente, para o acontecimento de uma arte efêmera, que transforma tanto o social quanto eles mesmos gerando, assim, outros campos de força, para além do que se desenvolve no presente.

No caso dos Lesmas as pessoas que mostram suas artes nos recitais e encontros promovidos pela dupla acabam se pulverizando para outros eventos que se fazem também sem a presença deles, os chamados pré-encontros, ou mesmo o próprio “Janeiro Poético”; para o qual os integrantes do “Abril Poético” em cada cidade se organizam até que o grupo Lesma chegue para trocar com eles. No evento determinado os trabalhos produzidos pelos artistas da comunidade são comercializados e outros recitam e se apresentam simultaneamente, isto acontece hoje em dia com ou sem a presença deles (os Lesmas). Ou seja, é como se as pessoas aprendessem com o grupo de poetas como organizar o

movimento na cidade, como juntar-se aos outros para poder agrupar e trocar, com mais talentos, obras e experiências.

Segundo Paz (1976, p.16), “a experiência da outridade abrange as duas notas extremas de um ritmo de separação e reunião, presente em todas as manifestações do ser, desde as físicas até as biológicas”. Para o autor, o homem necessita desvincular-se de si mesmo, pois este se sente só em um mundo estranho, e na reunião com o outro entra em acordo com a totalidade, pois “todos os homens, sem exceção entreviram por um instante a experiência da separação e da reunião” (*idem*, p.109). Paz atribui a descoberta de outra vida na experiência que o mundo proporciona em relação ao outro no instante em que nos contemplamos: na palavra que se anula em um rosto que se desvanece, em uma tarde em que se vê a árvore no meio do campo, a vibração do céu e, a reverberação do muro branco golpeado pela última luz, a luz da manhã estendida na relva, na secreta língua das plantas, ou na noite, diante das águas e dos altos rochedos. Sós ou acompanhados vimos o Ser e o Ser nos viu. E a outra vida? É a verdadeira vida, a vida de todos dias” (*idem*, p.109).

É nessa vida de todo dia que atuam os Lesmas e MauWal: na fronteiraçada camada entre o sonho, a arte e o cotidiano. Transformar o cotidiano sem esperar a outra vida apregoada pelas religiões: essa é a prerrogativa de Paz. Ele diz que o que importa é a imaginação e as possibilidades do ser agora se transformando sem “a salvação do eu” e, sim, o transformar do ser a partir da experiência com o outro e o mundo:

Não me preocupa a *outravida* além, mas só aqui. A experiência da *outridade*, é aqui mesmo, a *outravida*. A poesia não se propõe a consolar o homem da morte, mas fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade. Recuperar a vida concreta significa reunir a parêntese vida-morte, reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos (PAZ, 1971, p.110).

Ambas as experiências propostas pelos artistas e pelos poetas buscam tanto na inspiração como na ação a valorização, o olhar para a vida com as lentes do presente. É uma tarefa genuína dos poetas

enxergar além da vida e da morte; e o mesmo se apresenta para os artistas MauWal. Trata-se de uma urgência entre quem vive a arte e aquele que não tem nem acesso nem vida mediada por ela. Por isso a ação na vida concreta sem o consolo que Paz menciona é importante: se não há vida após a morte, a vida deve ser vivida aqui e agora. E, se a vida tende a ser vivida aqui, é agora que ela deve ser transformada através da subjetividade artística. Pois a arte traz o lúdico e o onírico para o real, na arte tudo pode ser.

Anteriormente havia abordado a questão do dispositivo nas obras das duplas mencionadas. É necessário aqui saber como funcionam estes dispositivos abordados por Deleuze no texto sobre Foucault, onde ele diz que o dispositivo gera uma série de acontecimentos, um novo de forças, de encontros em formas divergentes que geram uma profusão de outros acontecimentos; a partir de crises e/ou partes que se unem entre si para demais direções é onde operam os dispositivos. Por isso, é sempre por meio da crise que se geram as grandes revoluções:

Os grandes pensadores são um tanto sísmicos; não evoluem, mas avançam por crises, por abalos. Pensar em termos de linhas móveis era a operação de Herman Melville, e nele havia linhas de pesca, linhas de imersão, perigosas, e até mortais. Há linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também há linhas de “fissura”, de “fratura”. Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de “trabalho em terreno” (DELEUZE, 1990, p.155).

Pode-se dizer que a crise apontada por Deleuze se dê pelo confronto que a convivência gera entre as partes: enlaçamentos, proposições. É preciso andar sobre as linhas, corromper-se de algum modo, caminhar sobre as tramas. Mas de que maneira isso ocorre na abordagem dos artistas/poetas aqui mencionados?

Quando Deleuze escreve sobre mapas, cartografia, desamarrar, é tudo que estes artistas levam como meta: associar-se, costurar uma nova colcha de significados que se configura de uma relação que muitas vezes anda em linhas contrárias. A ação aqui é juntar os pontos mesmo que eles gerem conflitos e tratar o desconhecido como descoberta,

trabalhando cada enlace da trama. Por isso Deleuze diz: “É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal” (1990, p. 155).

Pergunto-me como esses dispositivos agem diretamente nas relações empregadas pelos poetas/artistas. No texto de Deleuze, os dispositivos são máquinas de fazer ver e de fazer falar. Os dispositivos, nos casos apontados neste estudo, trazem a luz que “ilumina objetos pré-existent” (*idem*, 1990, p.2), formando linhas de mais luz ainda, em figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo. Os dispositivos aqui são, no caso, a arte de MauWal que seria a disponibilidade de ouvir, interagir com os grupos selecionados para estudo e a partir disto gerar obras. Como com os Lesmas, em que a própria poesia composta por eles disseminou-se para sujeitos que estão socialmente “esquecidos” ou “adormecidos” na prática da literatura e da oralidade poética, porém compõem uma gama de interessados e afins destes acontecimentos, mas não têm acessos. Segundo Deleuze “em cada dispositivo as linhas atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc.” (*idem*, p.2). Por isso, embora as práticas sejam ligadas à literatura e à arte, os pontos de atravessamento das iniciativas aqui contempladas são grandes, se ampliam e se cruzam com a política, a ciência, etc.

Deleuze também fala sobre o dispositivo implicar nas linhas de forças. Essas forças citadas por ele são tangentes, curvas, que retificam e traçam com envolvimento uma linha e a outra através do poder. A dimensão do poder empregada por Deleuze age como “setas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras, que não cessam de conduzir à batalha” (*idem*, p.2). Deleuze aponta Foucault para falar sobre o poder: a dimensão do poder é a terceira dimensão do espaço interno do dispositivo. A dimensão estabelecida neste trabalho é o experienciar e o saber, ou seja, a ação também pode estar sugerida neste pensamento de Foucault. Sabendo disso podemos dizer que os trabalhos das duplas se dá neste poder: na dobra da falta. Pois é na ausência de algo que esses dispositivos se operaram em busca do saber e do experienciar. O poder de MauWal e dos Lesmas age dentro da falta que diagnosticamos na nossa sociedade onde o contato direto como outro, o transferir e trocar, o saber e o poder, estão cada vez mais escassos. Em uma sociedade acelerada, individualista, segmentada e solitária em muitos aspectos, isto

se torna cada vez mais escasso. É dentro desta falta que estes artistas/escritores operam, como aponta Deleuze: “As linhas de forças produzem-se em toda a relação de um ponto a outro e passa por todos os lugares de um dispositivo” (*idem*, p.2).

O contato com o outro através do dispositivo muitas vezes gera uma crise, um impacto de forças dos quais as duplas consideravelmente se chocam ao colocar em prática suas ideias. Isso também é apontado em uma imagem que Deleuze usa em seu texto: “Leibniz exprimia de maneira exemplar esse estado de crise que dá novo ímpeto ao pensamento, precisamente quando se crê que está quase tudo resolvido: acreditava-se estar em um porto seguro, mas se nos encontramos em pleno mar” (*idem*, p.3). Atirar-se ao mar aqui é impreciso, é não pensar que está tudo resolvido na aplicação do que se planeja para operar o dispositivo. É necessário não estar à vontade, não se conformar. É preciso estar imerso na dimensão do si mesmo, sem uma determinação preexistente de si, é preciso estar aberto para se transformar.

Só assim é possível responder à pergunta de Foucault: “transpor a linha, como chegar ao outro lado?” (Foucault *apud* Deleuze p.3). Assim como nas práticas das duplas, a linha de subjetivação empregada no dispositivo é um processo, uma das linhas de subjetividade. A experiência está no para se fazer, no se deixar fazer do dispositivo e o fazer possível que ele proporciona, na linha de fuga. Então a característica do dispositivo é justamente escapar de si mesmo. Por isso, Deleuze diz que não se pode pensar estar em um porto seguro, mas se encontrar em pleno mar. Esse mar seria o mar da subjetividade, que exige dos sujeitos que puxam o dispositivo não obterem controle sobre si mesmos, e sim se imbuírem da experiência com o outro, pois “o si mesmo não é nem um saber nem um poder”, é um processo de individuação que diz “respeito a um grupo ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia” (*idem*, p.3). É neste mergulho e navegar no desconhecido que me refiro à subjetividade de cada um de nós, que de encontro à subjetividade do outro produz artisticamente e literalmente o que não se pode pré-estabelecer.

Embrenhar-se no mar da subjetividade alheia, se transferir para o outro é uma tarefa das duplas que Deleuze descreve como pensamento de Foucault:

Foucault distingue o dispositivo da cidade

ateniense como o primeiro lugar de invenção de uma subjetivação: é que, segundo a definição original que lhe dá Foucault, a cidade inventa uma linha de forças que passa pela rivalidade dos homens livres. Ora, desta linha, sobre a qual um homem livre manda em outro, destaca-se uma muito diferente, segundo a qual aquele que manda em homens livres deve ele próprio ser mestre de si mesmo. São essas regras facultativas do domínio de si mesmo que constituem uma subjetivação, autônoma, mesmo se esta é chamada, posteriormente, a prover novos saberes e a inspirar novos poderes. Alguém se perguntará se as linhas de subjetivação não são o extremo limite de um dispositivo, e se elas não esboçam a passagem de um dispositivo a um outro: neste sentido, elas predisõem as linhas de fratura. E na mesma medida que as demais linhas, as de subjetivação não têm uma fórmula geral (DELEUZE, 1990, p.3-4).

O mapa da cidade ateniense é o mesmo mapa que percorrem os artistas e os poetas quando buscam transferir e interferir com seus dispositivos nos lugares em que encontram e desenvolvem seus objetivos. De um lado a quebra do poder estabelecido de onde está a arte e a poesia, do outro a continuidade através dos novos grupos sugeridos. Tanto em uma dupla quanto na outra, o trabalho desenvolvido encoraja o homem livre a disseminar seus próprios poderes. Não há aqui um absolutismo de ideias e criações, há um compartilhamento de saberes dentro de uma zona autônoma que constitui uma subjetivação dos grupos atingidos pela arte/poesia.

A subjetivação empregada nos trabalhos desenvolvidos pelas duplas não são o extremo limite do dispositivo empregado pelos mesmos, mas esboçam a passagem de um para o outro, cruzando-se nas linhas de fratura, como aponta Deleuze: “Aquele que se subjetiva, são tanto os nobres – os que dizem, segundo Nietzsche – nós os bons –, como os excluídos, os maus, os pecadores, ou ainda os eremitas ou as comunidades monacais, ou os heréticos” (*idem*, p.4). O que é interessante aqui é que a poesia e a arte podem gerar infinitas

interferências na formação da subjetividade dos indivíduos envolvidos. Porque se os dispositivos são móveis, eles atendem e alcançam de toda maneira e para todas as classes e perfis inimagináveis. No trabalho artístico e poético o importante é justamente não saber para que lado os emaranhamentos das produções de subjetividade irão tornar. Escapar dos poderes e dos saberes de um dispositivo é colocar-se/submeter-se aos saberes do outro e vice-versa, e para isso não há nem deve haver controle, pois é justamente essa falta de poder sobre si mesmo e o trabalho que se mantém, que alimenta e surpreende os artistas e poetas ativos que menciono nesse trabalho. E assim também a obra se torna interessante tanto para quem anima quanto para quem recebe e continua as práticas; e então é impossível e ao mesmo tempo importante não saber de que forma nascerão os novos dispositivos.

Os dispositivos têm, como componentes, linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam; umas suscitam outras posturas e afazeres, através de variações ou mesmo mutações do dispositivo inicial. Decorrem daí duas consequências importantes para uma filosofia dos dispositivos: a primeira e a única que iremos ressaltar é o repúdio dos universais. Com efeito, o universal nada explica e é ele quem deve ser explicado: “Todas as linhas são linhas de variação, que não têm sequer coordenada constante. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, e sim processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação. Processos esses, imanentes a um dado dispositivo. E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam em outro dispositivo” (DELEUZE, 1990, p.4).

É importante ressaltar que os processos de coletividade dos grupos aqui citados não corrompem a individualidade de cada um e sim compõem de maneira mais singular a unificação do objetivo: a arte e a literatura. Estes trabalhos atuam na continuidade dos objetivos que orbitam na esfera de um em potencial. A necessidade de dar atenção ao devir é eminente, pois, em ambos os processos, estar aberto à experiência com o outro e estar disponível para desenhar o mapa do desconhecido, faz com que a proposta seja um convite para a ida um lugar onde é necessário estar apto a se perder. É nesta disposição que os artistas/escritores se colocam para disseminar suas criações e as dos



participantes: para passear dentro do devir dos acontecimentos. Isto deve acontecer sem uma racionalização, pois é nesta multiplicidade de direções que se deve operar as iniciativas.

Quase finalizando sua reflexão, Deleuze traz a informação de que pertencemos a certos dispositivos e agimos e reagimos neles e através deles: “a novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos sua atualidade, nossa atualidade, o novo é o atual” (*idem*, p. 7). O atual então seria não o que somos, mas aquilo no qual vamos nos tornando, o que vamos chegar a ser. Quer dizer o outro – entregar-se.

Podemos perceber que nos trabalhos dos artistas mencionados esse entregar-se para o outro opera dentro de um limite da distinção. Em todo dispositivo, o que somos e o que não seremos mais é aquilo que somos dentro do dispositivo, para as diversas direções a que ele se direciona e nos direciona, como aponta Deleuze, “em devir”. Esse devir é a parte da história, a parte atual: “A História é o arquivo, é a configuração do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo que vamos nos tornando” (*idem*, p.7). Fica claro no caso dos Lesmas onde a oralidade e a poesia fazem a história literária naquele momento, há sempre uma nova situação que se configura para onde e como os poetas vão atuar. Porém aplicá-la ao nosso tempo é um exercício mútuo do arquivo com o atual, pois “a história e o arquivo são o que nos separa de nós próprios, e o atual é esse encontro com o qual já coincidimos” (*idem*, p. 7). Esse encontro com o atual é o mesmo em que se disponibiliza MauWal, pois é dentro do devir, dos acontecimentos com o outro e o encontro das subjetividades que o trabalho da dupla nasce rumo a “uma nova luz, novas anunciações, uma nova potência, novas formas de subjetivação” (*idem*, p.7). Para Deleuze, devemos separar no dispositivo aplicado as linhas do passado recente e as linhas do futuro próximo, a parte do arquivo e do atual, da história e do devir, a parte da analítica e do diagnóstico. Dentro da filosofia de Foucault, Deleuze ressalta a importância de agir no seu tempo e contra o tempo, sobre o tempo em favor de um tempo futuro. O devir se bifurca então na zona de atuação dos artistas que atravessam e encaram também seu próprio tempo, aplicando seus dispositivos e não abandonando suas obras, dando vazão a uma criação (obra) que implica em se encontrar no universo do outro em um mar de subjetividades e deixá-lo prosseguir para outros caminhos. Nesta perspectiva, os trabalhos nunca acabam,

pois empregam sujeitos que têm os seus próprios universos e que, por necessidade e vontade, avançam em constante transformação de si mesmos e de seus universos pessoais e coletivos.

Deleuze chega onde parece mais importante ressaltar que é necessidade de prática para além da necessidade discursiva:

A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer, e do que fica fora da nossa prática discursiva; começa com o exterior de nossa própria linguagem; seu lugar é o afastamento de nossas práticas discursivas. Neste sentido vale para nosso diagnóstico, não porque nos permitiria levantar o quadro de nossos traços distintivos e esboçar, antecipadamente, o perfil que teremos no futuro, mas porque nos desprende de nossas continuidades; dissipa essa identidade temporal em que gostamos de nos olhar para conjurar as rupturas da história; rompe o fio das teleologias transcendentais e aí onde o pensamento antropológico interrogava o ser do homem ou sua subjetividade, faz com que o outro e o externo se manifestem com evidência. O diagnóstico assim entendido não estabelece a autenticação de nossa identidade pelo jogo das distinções (DELEUZE, 1990, p.8).

Foucault aponta o arquivo para citar a importância do saber da história, onde o saber e o dizer devem passar para a prática em uma busca do jogo entre o homem e o outro, fazendo-o manifestar com evidência sua própria linguagem transmitida para a ação. Essa prática seria para Deleuze o dispositivo que geraria a nossa diferença agora, a diferença que devemos ser não pela razão e nem pelo discurso e sim, pela história; na prática de remover as máscaras. Estas são as “defesas” impostas por nossa ideia de identidade, que nos diagnostica através de registros estabelecidos. Deleuze deixa claro que o que fica fora de nosso discurso se transfere neste despir da máscara, onde ao mesmo tempo em

que nos deixamos revelar, nos tornamos comuns e próximos ao outro. Portanto nossa identidade para com os outros é sem distinção. É nesse sentido que se torna evidente na prática da poesia e da arte a procura do que se é comum na experiência com o outro, diminuindo assim a distância entre público e artista; e é isso que faz a poesia e a arte atuantes na prática e não só na contemplação solitária da obra. A prática remove máscaras criando outras formas de interagir, tornando possível o inusitado encontro com esse “outro”.

No artigo *Cartografia Sentimental*, Suely Rolnik (1989) conta que para os geógrafos a cartografia – diferentemente de um mapa, representa um todo estético, um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo com e para os movimentos de transformação da paisagem.

Podemos dizer que as duplas que trabalhamos aqui e o trajeto desenvolvido por Waly Salomão e Nader em *Pan-Cinema Permanente* passam diretamente pelo tema da cartografia que Suely aponta:

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (ROLNIK, 1989, p.1).

Suely aponta justamente a desconstrução das verdades que se encontram no caminho daquele que deseja explorar a cartografia sentimental, pois, a tarefa do cartógrafo para ela é dar língua aos afetos que pedem passagem; o cartógrafo deve estar disponível para o mergulho nas intensidades de seu tempo e atento às linguagens que encontra. Deve devorar as linguagens que aparecerem nos elementos possíveis do seu trajeto e compor, assim, as cartografias que se fazem necessárias nas “estratégias apropriacionistas” (*idem*, p. 66).

Ao que diz respeito aos “apropriacionistas”, podemos citar uma passagem de Octavio Paz sobre Mallarmé:

Em um segundo momento de sua aventura Mallarmé compreende que nem a ideia nem a palavra são absolutamente reais: a única

palavra verdadeira é *talvez* e a única realidade do mundo se chama probabilidade infinita. A linguagem se torna transparente como o próprio mundo e a transposição que anula o real em um benefício entre o verbo e o universo se consumam de uma maneira insólita, que não é nem palavra nem silêncio, mas um signo que procura o seu significado (1971, PAZ, 114).

A essa probabilidade infinita a que se dá a palavra para Mallarmé, também se dá ao trabalho do cartógrafo e em outras instâncias citadas neste trabalho, onde a procura pelo signo e significado do poeta se estende ao artista e ao cartógrafo, em um diálogo entre o real e o imaginário na observação (captação) do momento para a obra que se cria.

Para Rolnik, o cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago e sua prática diz respeito fundamentalmente às “estratégias das formações dos desejos no campo social”. Pouco importam os setores da vida social que ele toma como objeto e sim que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe a perscrutar “desde movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência. Até os fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduo, grupos e massas, institucionalizados ou não” (*idem*, p.67).

Podemos dizer que os artistas abordados fizeram por algum momento o papel deste cartógrafo, que vai receber, perceber e desenvolver a partir da realidade que se apresenta o seu dispositivo artístico e injetá-lo no momento e no quadro apresentado. Nesta troca com o seu caminho e o que se apresenta nele, foi possível desenhar suas portas e jornadas:

Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorando.

Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender (ROLNIK, 1989, p.67).

Suely diz que o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência, não tendo preconceitos de linguagem ou estilo, pois é necessário que o cartógrafo se aproprie, devore e desove buscando elementos e alimentos para compor suas cartografias (*idem*, p. 67). Esse desovar do cartógrafo vai diretamente aos trabalhos dos Lesmas e de MauWal que deixam suas obras criarem outras direções através de outros indivíduos por onde passam.

É necessário que o cartógrafo, o artista e o poeta busquem descobrir as matérias de expressão que, misturadas umas às outras nas composições de linguagem, favorecem a passagem de intensidades, percorrendo, assim, seu corpo com os corpos que pretende entender. Aliás, “entender, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar” (*idem*, p.67). Interessa-nos esse dado com relação às duplas abordadas, pois elas precisam, antes de mais nada, reconhecer onde vão aplicar suas iniciativas, tentando estarem neutras para receber tudo que o entorno traz observando que “o que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão” (*idem*, p.67). Ou seja, se todo lugar e grupo de pessoas busca expressão, como aponta Rolnik, é necessário entrar nesse desejo, nessa falta (muitas vezes composta pela ignorância e pelo pré-conceito com a arte e a poesia), na dificuldade de se entregar a este por vir em transformação. Os artistas então mergulham na dimensão que as pontes de linguagem de cada lugar e comunidade sugerem. Tanto MauWal quanto os Lesmas operam nessas vias, transformando fronteiras em pontes. Percebemos que os Lesmas observaram a falta de oportunidades de diversão e cultura, a falta que a poesia e suas possibilidades podem proporcionar em uma comunidade ou grupo. No âmbito MauWal, a sugestão do trabalho parte de uma marca profunda do encontro com o outro trazendo à tona uma subjetividade artística que opera novas formas de apresentar o mundo e a história pois “podemos até dizer que na pratica do

cartógrafo integram-se história e geografia” (*idem*, p. 68).

Para entender melhor a subjetividade, há um texto de Suely Rolnik chamado *Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura* (2007, p.1) que diz que a subjetividade é o “perfil de um modo de ser – de pensar, de agir, de sonhar, de amar, etc. – que recorta o espaço formando um interior e um exterior”. Suely diz que nosso olhar muitas vezes desatento vê na pele que traça apenas o perfil de uma quieta superfície compacta. Esta natureza, segundo Rolnik, nos faz pensar que este perfil é imutável, assim como o interior e o exterior que ele separa. Para a autora essa definição é a mais banal, ela então vai mais além:

Aqui convocaremos, de nosso olho, uma certa potencialidade que qualificarei de vibrátil, que faz com que o olho seja tocado pela força do que vê. Sem muita dificuldade, logo notamos que a densidade desta pele é ilusória e efêmero é o perfil que ela envolve e delinea. A pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc. Como estes meios, além de variarem ao longo do tempo, fazem entre si diferentes combinações, outras forças entram constantemente em jogo, que vão misturar-se às já existentes, numa dinâmica incessante de atração e repulsa. Formam-se na pele constelações as mais diversas que vão se acumulando até que um diagrama inusitado de relações de força se configure. Nesse momento, nosso olho vibrátil capta na pele uma certa inquietação, como se algo estivesse fora do lugar ou de foco (Rolnik, 2007, p.1).

Necessitamos entender meramente com o que esse corpo vibrátil nos faz inter-relacionar, de maneira que captamos a partir do nosso tecido a relação com outros tecidos: sociais, políticos, econômicos, etc. Na relação entre a atração e a repulsa, e a tentativa de formar novas constelações de força que se configuram, geramos outro

campo de força que age entre a nossa pele e a do outro. Estas tarefas se cruzam completamente no fazer (focar) do cartógrafo.

Nessa relação com a pele do outro em um tecido de configurações a serem vividas e partilhadas, podemos perceber que há uma desestabilização entre o artista e outro, e também há a mesma desestabilização com relação ao cartógrafo. Interessa-nos aqui apontar que ao artista esta desestabilização é encarada de maneira mais natural, como parte do processo:

O que percebemos de imediato é que as coisas se complicam um pouco. Em certas subjetividades o processo de formação e dissolução de figuras parece fluir mais do que em outras - a subjetividade do artista é um exemplo disto. Notamos que efetivamente os grandes criadores culturais, seja qual for o âmbito de sua produção, tendem a ser especialmente capazes de suportar a vertigem da desestabilização provocada por uma relação de forças inusitada - aquela inquietação que há pouco víamos agitar a pele, como se algo estivesse fora do lugar. Especialmente capazes também de fazer uma dobra impulsionada por este novo diagrama, como se sua pele reagisse mais rapidamente do que as demais ao desassossego que ele provoca. É na obra que o artista materializa o diagrama que sente vibrar em sua pele, sem, por isso, corporificá-lo necessariamente em alguma nova figura de sua subjetividade, a qual, diga-se de passagem, pode ser das mais travadas (ROLNIK, 2007, p.3).

Nos trabalhos apontados aqui só o contato com estes outros sujeitos já compõem as obras dos artistas e escritores, e não somente a partir dela. É obra quando se estabelece um estranhamento ou afinidade, uma primeira de muitas variadas trocas entre dois ou mais sujeitos. É interessante ressaltar também que a tarefa dos poetas apontados neste trabalho remete diretamente a esta resposta à inquietação imediata; ao passo que se disponibilizam a serem atingidos pelo choque das culturas que abordam: o grande muro entre o que eles pretendem e querem oferecer ao outro (a poesia) e onde isso acontecerá (a pele das relações).

O mesmo acontece com MauWal, que suportam a vertigem do real e transferem para seus trabalhos seus próprios desassossegos e os dos outros, trazendo-os à tona e criando a partir deles.

Antes de voltarmos a comparar o exercício do cartógrafo com o dos poetas e artistas aqui vigentes é necessário acrescentar a visão da subjetividade e da cultura que aborda Rolnik. Ela diz que existem confluências das paisagens entre os dois termos e que é possível vislumbrar as paisagens que se formam a partir da dobra que se faz entre arte e cultura; onde não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione de maneira proveitosa: “a rigor é impossível dissociar estas paisagens” (*idem*, p.4).

Ressaltado isso, fica evidente que sem um trabalho de cartografia não seria possível inserir nem poesia nem a intenção de criar a partir do outro, nada de proveitoso. É necessário ao artista/poeta gerar e passear no mapa que já existe, para então pensar e agir a partir de uma proposta para seus desejos. É na observação da cultura local e ampliada que se dá a brecha para intervir artisticamente e poeticamente no cotidiano.

Rolnik diz que o trabalho do cartógrafo é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidades sem temer o movimento: “deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagens, carona para a existencialização” (*idem*, p.68).

O mais bonito que vai ao encontro dos trabalhos abordados é essa premissa de ir com o corpo que Suely ressalta. A vivência da poesia e da arte aqui é deixar passar pelo corpo a experiência. Falo não do contato entre os corpos em si, não somente isso, mas a oralidade da poesia que passa pela voz e sai do corpo. Do outro lado está o trabalho de MauWal que é um encontro frente à frente com a vida: uma entrega ao outro que parte do encontro corporal, frontal; e é assim também para Suely que diz que o cartógrafo “aceita a vida e se entrega. De corpo e língua” (*idem*, p.68).

Não há procedimento pré-estabelecido para o cartógrafo, ele não se importa com isso, pois ele os inventa em função daquilo que se pede e o contexto em que se encontra. Por isso não há protocolo normalizado a se seguir (*idem*, p.68). “O caminho se faz ao caminhar”.



O que define o cartógrafo para Rolnik é justamente um tipo de sensibilidade que ele se propõe a fazer estabelecer. Isso também é matéria do poeta e do artista que quer se colocar, sempre que possível na adjacência das mutações cartográficas, “posição que lhe permite acolher o caráter finito ilimitado do processo de produção de realidade que é o desejo” (*idem*, p.68).

Chegamos aí onde é um dos pontos mais importantes dos trabalhos vigentes, pois ambos (artistas e poetas) geram no seu processo de produção o desejo naquele para quem a poesia é lançada e a arte compartilhada com e para o outro. É a partir do corpo vibrátil que se apreende o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação (*idem*, p.68). É a partir do desestabilizar destas representações e canalizando as intensidades que eles dão sentido ao que fazem. É diante destes desafios que o cartógrafo e os artistas/poetas operam.

Vamos supor que os artistas mencionados no estudo sejam cartógrafos. Suely nos fala sobre o “Manual do cartógrafo”. Ela diz que o cartógrafo leva no bolso um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações de teste (*idem*, p. 69). Ela diz que o cartógrafo vai definindo e redefinindo constantemente suas estratégias. No caso dos Lesmas, a regra é fazer acontecer a poesia em lugares onde ela tem pouca vez, onde ela praticamente não tem espaço. No caso de MauWal, o critério é não ter critério, é encontrar dentro do devir possibilidades de descobrir a si mesmos e trocar com o outro uma série de vivências das subjetividades e, por fim, criar e agenciar a apresentação das obras que nem mesmo eles podem saber onde estacionará ou para onde vai seguir.

Depois Rolnik diz: “o critério de avaliação do cartógrafo você já conhece: é o degrau de intimidade que cada um se permite, a cada momento, com o caráter de finito ilimitado que o desejo imprime na condição humana desejante e seus medos” (*idem*, p.69). Essa é uma parte importante em cada um dos trabalhos estudados; ambos artistas e poetas trabalham nessa zona de enfrentamento: o desejo e o medo. Sabemos que se há um desejo de literatura em crianças e jovens hoje em dia ele deve ser despertado, assim como no caso especificadamente da poesia. O medo é uma outra ponta do iceberg, pois há uma certa formalidade do orador: aquele que profere a palavra comum em todos nós, o ato de fazer poesia e dirigi-la à plateia, ou a um grupo de pessoas.

Há também o medo de quem ouve: aquele que é tocado pela delicadeza dos versos, pois tomar contato com o universo poético é uma tarefa genuína que exige coragem. Coragem de mudar, de se deixar transformar pela arte/poesia; tornar-se sensibilizado e, a partir disso, transformar o interior/exterior seu e do indivíduo envolvido. Esta é a prerrogativa dos trabalhos apresentados, a de sair de uma zona de conforto das ideias pré-estabelecidas rumo a uma variada gama de experiências artísticas, cotidianas e compartilhadas.

No caso dos trabalhos da dupla MauWal o universo do medo e “o valor que se dá para cada um dos movimentos do desejo” (*idem*, p.69) é abordado mais diretamente onde as fragilidades, os problemas sociais e a intensidade dos medos dos indivíduos e suas sensibilidades são temas escolhidos para a criação das obras. Há uma disponibilidade maior na descoberta dos “vazamentos” ou mesmo da “falta” que eles veem no outro: aquilo que às vezes não está exposto vem à tona, é registrado de maneira artística e levado ao museu, ressaltando o que Rolnik define como “o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento” e ainda “seu critério tem como pressuposto seu princípio” (*idem*, p.69). Ou seja: onde o outro sopra a vida é o critério do trabalho, o que o momento sugere como obra para ser desenvolvido pelas duplas. E por isso é da natureza destes processos de criação estarem sempre voltando ao início, pois temas como a falta e o medo, que abordam em suas criações são temas que ciclicamente voltam-se para si mesmos. O fim será, portanto, sempre o começo: o vazio, a falta, o desejo.

O princípio do cartógrafo é extramoral: a expansão da vida é seu parâmetro básico e exclusivo, e nunca uma cartografia qualquer, tomada como mapa. O que lhe interessa nas situações com as quais lida é o quanto a vida está encontrando canais de efetuação. Pode-se até dizer que seu princípio é um antiprincípio: um princípio que o obriga a estar sempre mudando de princípios. É que tanto seu critério quanto seu princípio são vitais e não morais (ROLNIK, SUELY, 1989, p.69).

Podemos dizer que a vida que Rolnik menciona é a própria vida de quem busca no outro esse reluzir do mapa. Na caminhada dos

Lesmas, na caminhada de MauWal, o mesmo acontece; o tema das obras não pode ser somente a subjetividade e a criatividade do outro, é necessária a plataforma vital gerada pelo encontro com o outro; assim vive-se mutuamente o desejo da arte ou da poesia em grupos e comunidades, partilhadas com os demais. Nas propostas das duplas a alteridade é radical visto que o princípio é justamente atravessar as regras, romper as barreiras, pular o muro em busca de uma arte que alia, e não que separa os sujeitos.

Rolnik diz que há uma regra no cartógrafo que é uma espécie de regra de ouro, esta mesma dá elasticidade ao seu critério e seu princípio: “o cartógrafo sabe que é sempre em nome da vida, e de sua defesa, que se inventam estratégias, por mais estapafúrdias” (*idem*, p.69). Estamos falando aqui, neste caso específico da vida da obra e da vida da poesia. As estratégias geradas pelos artistas/poetas são, no mínimo, ousadas e, de certa maneira, corajosas. Em uma parte e na outra não se esquecem de que “há um limite do quanto se suporta, a cada momento, a intimidade com o finito ilimitado, base do critério: um limite de tolerância para a desorientação e a reorientação dos afetos, um limiar de desterritorialização” (*idem*, p.70). Esta desterritorialização age como desarmamento do dispositivo, um desvio que desorienta para orientar, mudar a direção. Essa é uma parte muito importante dos trabalhos, sobretudo deste que desenvolvo aqui, pois o limite é justamente para ser burlado, desviado, suportado com base nas afetividades geradas com o outro. É na desterritorialização, no desviar de um território fixo, no sair para outra geografia que o cartógrafo e os artistas/poetas operam.

Toda essa aventura percorrida pelos artistas/poetas passa pelo que Suely chama de “limiar do desencantamento possível”, pois há de se avaliar neste trajeto o quanto se suporta em cada situação, o desencantamento do que se chama de “máscaras que estão se constituindo”. É necessário nesta via de mão-dupla com o outro o desmanchar e, ao mesmo tempo, o aderir de outras faces dentro do processo artístico, para então mediar e viver “o quanto se suporta o desencantamento, de modo a liberar os afetos recém-surgidos para investir em outras matérias de expressão e, com isso, permitir que se criem novas máscaras, novos sentidos” (*idem*, p.70). Essa parte nos remete diretamente e novamente a Foucault quando ele diz anteriormente nesta dissertação que a “prática cria novas máscaras para quem as usa e quem interage com elas” (Foucault apud Deleuze, 1990,

p.8).

Rolnik diz que essa interação, o adaptar-se a novas máscaras não é uma regra como a de cálculos matemáticos, dogmas, medidas; é ao contrário, um interagir com aquilo que o corpo vibrátil capta no ar: “uma espécie de feeling que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação” (*idem*, p.70). Segundo Rolnik a regra do cartógrafo é nunca se esquecer de considerar o limiar, a regra da prudência de como agir dentro da situação, pois é pela singularidade de cada momento que se mostra onde se pode avaliar e agir cartograficamente:

De posse dessas informações, podemos tentar definir melhor a prática do cartógrafo. Afirmávamos que ela diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. Agora, podemos dizer que ela é, em si mesma, um espaço de exercício ativo de tais estratégias. Espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo. A análise do desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social. Em outras palavras, ela diz respeito à escolha de novos mundos, sociedades novas. A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política (ROLNIK, 1989, p.70).

O mesmo acontece com os artistas/poetas que necessitam agir dentro da delicadeza da vida que direcionam para a criação que está ao seu redor. Assim eles alcançam seus objetivos dentro da prática de seus poemas e obras. Podemos dizer que a tarefa do cartógrafo e do poeta/artista abordado aqui é a mesma: reinventar suas realidades dentro do campo social, buscar novas sensibilidades a serem exploradas através da arte, descobrir o desejo dos sujeitos a quem dimensionam suas obras estrategicamente dentro de seus tempos. Isto é de imediato e sempre, uma postura criadora, artística e política necessária e atuante no nosso tempo.

## Referências.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. **A voz como provocação aos estudos literários**. Outra Travessia: Revista de Pós-Graduação em Literatura. Edição n. 11: Literatura de Música. Florianópolis, 2011.

\_\_\_\_\_. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia et AL (Org).

**Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Faperj/ 7 Letras, 2008.

AMARANTE, Silvio. **Mundo Moderno**. Poema disponível em <http://blogdojeffrossi.blogspot.com.br/2011/07/monologo-mundo-moderno.html> acessado em , 16 set 2014.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago/Manifesto da Poesia Pau-brasil**. Petrópolis RJ: Editora Vozes, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 15 set 2014

AGUIAR, Fernando. **Poesia: ou a intervenção viva**. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX. São Paulo: EDUC, 1992. pp. 145-150.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. 1915-1921. Editora 34: São Paulo, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).

CALDAS, Waldenyr. **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e cena: processos de comunicação coevolutivos**. São Paulo: PUCSP, 2006.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: EDUSP, 1989.

\_\_\_\_\_. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CORONA, Ricardo. **Sonorizador**. Curitiba: Editora Iluminuras, 2007. CHACAL, Ricardo. **Compartilhasdepoesia's Blog**. São Paulo. Disponível em: <<http://cartilhadepoesia.wordpress.com/2011/04/25/chacal/>>. Acesso em: 15 set 2014.

\_\_\_\_\_. **Corpo sutil**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CHACAL, Ricardo. **Uma história a margem**. Rio de Janeiro. s/ data.

CURTIUS, Ernst Robert. Poesia e Retórica. In: **Literatura Europeia e Idade Média Latina**: Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 152-173.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e Palavra – Música e Ato. In: **Palavra cantada: ensaios sobre música, poesia e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

DELEUZE, Gilles. **¿Que és un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. 1ª edição. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997

DINIZ, A.G. **Poesia & Corpo em tutu performático**. In: Carrera, Alan; VILLAR-Queiroz, F; GRAMMONT, G. De; RAVETTI, G. ; ROJO, S. (Org). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFG, 2003. P.9-21.

FÉLIX, César. **Se existe poesia existe vida**. Zine/publicação independente. Florianópolis. 2008.

FERNANDES, Frederico. **A voz e o sentido: poesia oral em sintonia**. São Paulo: UNESP, 2007.

FIGUEIREDO, Guilherme Gitahy de. **Rádio Arte e a Morte da Mídia**. Centro de Mídia Independente.Campinas,2003. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/11/268504.shtml>>. Acesso em: 15 set 2014

CAMILO,Osmir. **Cinepoesia**. 1ª Edição. Liga Ecológica Santa Matilde - LESMA, Minas Gerais,2014.

\_\_\_\_\_. **O amor visto da ponte**. Conselheiro Lafaiete: Liga Ecológica Santa Matilde, 2009.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 2 ed. Tradução: Antônio Fernando Cascaes e Edimundo Cordeiro. São Paulo: Veja, 1992.

GABECH, Ryana. **Trêmulo**. Florianópolis: Papa-Terra Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. **A data invisível do poema**. Blumenau: Editora Nova Letra, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução: Márcia Sá Cavalcante. Schuback. Editora Vozes: Petrópolis, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LACAN, Jacques. **Psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: Paixão pela Linguagem. **Os sentidos da paixão**. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

LESMA. **Árvore da Vida**. Conselheiro Lafaiete: Liga Ecológica Santa Matilde, 2011

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEVINSON, Bruno. **Não se preocupe comigo- Marcelo Yuca**. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

LIMA, Vinícius Silva de. **Polipoesia e recuperação da performance da voz**. Revista Boitatá, UEL, V 2, 2006, disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/Artigo%20Vinicius.pdf>>. Acesso em: 15 set 2014

LOPES, Antônio Herculano. **Religião e performance ou performance das religiões brasileiras**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

MARTINS, Leda. **O que é performance? Entrevista..** Livro digital Scalar. 2011. Disponível em: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/leda-martins-portuguese>>. Acesso em 16 set 2014.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura?**. São Paulo: Brasiliense, 1982.



MELIM, Regina. **Formas distendidas de performance**. 2003. Disponível em: <[http://www.dobbra.com/terreno.baldio/midiacoes/texto\\_regina.htm](http://www.dobbra.com/terreno.baldio/midiacoes/texto_regina.htm)>. Acesso em: 15 set 2014

MELLO, Christine. **Corpo e Vídeo: O embate direto**. 2004. Disponível em: [http://www.dobbra.com/terreno.baldio/midiacoes/corpo\\_e\\_v%EDdeo%20o\\_embate\\_em\\_direto-1.pdf](http://www.dobbra.com/terreno.baldio/midiacoes/corpo_e_v%EDdeo%20o_embate_em_direto-1.pdf) Acesso em: 16 set 2014.

\_\_\_\_\_. **Vídeo e Corpo em Tempo Real**. Rio de Janeiro: Revista Instituto de Artes, UFRJ, ano 4, março de 2003.

MENEZES, Philadelpho. **Da Poesia Fonética à Poesia Sonora**. In: MENEZES, P. (Org.). *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 09-18.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem: ritmo e vida**. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2006.

MINARELLI, Enzo. **A Voz Instrumento de Criação dos Futuristas à Poesia Sonora**. *Sibila- Revista de Poesia e Cultura*, Cotia, SP, ano 4, n.08-09, p. 178-215, set.2013.

\_\_\_\_\_. **II Manifesto della Polipoesia**. 3Vitre Archivio di Polipoesia.Itália, 1996. Disponível em: <[HTTP://www.3vitre.it/saggi/imanif.htm](http://www.3vitre.it/saggi/imanif.htm)> . Acesso em: 15 set 2014

MOSÉ, Viviane. “O que pode a palavra”. In: “Toda Palavra”. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/wp/2009/11/21/integra-o-que-pode-a-palavra-viviane-mose/>>. Acesso em: 15 set 2014

MORICONI, Italo. “Poesia e Crítica, aqui e agora”. In: **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Número 1.348. Secretaria de Estado de Cultura. Edição Belo Horizonte, MG. Maio/Junho 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. Editora Perspectiva. São Paulo: 1970.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo. Perspectiva. 3ª Edição. 2007

\_\_\_\_\_. **Signos em Rotação**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1976.

PENA, Brenda Marques. **A performance como Local de Significação da Poesia Sonora**. In: SEMINÁRIO DE LITERATURA E OUTRAS ARTES: TEATRO LATINO-AMERICANO, 2005. Belo Horizonte. Disponível em: <[HTTP://www.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=35529](http://www.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=35529)> . Acesso em: 15 set 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

PORTELA, Manuel. **O Som do Corpo com o Som Corpo: Recensão de Escatologia de Américo Rodrigues**. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 15 p. 246-251, segundo semestre de 2003.

ROBSON, Ronald S. **Sonorizador ou Nada**. *Jornal Suplemento*. Belo Horizonte, setembro de 2007.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Editora Alhambra/Embrafilme, 1981

ROLNIK, Suely **O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência**. São Paulo, 2003. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000200007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000200007&script=sci_arttext)>. Acesso em: 15 set 2014

\_\_\_\_\_. **Alteridade a céu Aberto - O laboratório poético-político de**

**Maurício Dias & Walter Riedweg**, Barcelona, 2003, disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>>. Acesso em: 15 set 2014

\_\_\_\_\_. **Cartografia Sentimental- Transformações contemporâneas do desejo**. Editora Liberdade, São Paulo: 1989. pp.15-16; 66-69

\_\_\_\_\_. **Uma insólita viagem à subjetividade-fronteiras com a ética e a cultura-** 2008. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/sujeticabourdieu.doc>>. Acesso em: 15 set 2014

\_\_\_\_\_. **O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência**. São Paulo, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000200007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000200007&script=sci_arttext)>. Acesso em: 15 set 2014

ROSA, Victor. **Conversa com Ricardo Corona**. *Mafuá* n. 4, dezembro de 2005. Disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/corona.html>>. Acesso em: 15 set 2014

SCHAEFFER, Jean-Marie. **O corpo é imagem**. Disponível em: <[http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e16:jean\\_marieschaeffer.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e16:jean_marieschaeffer.pdf)>. Acesso em: 15 set 2014

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. 2 Ed. USA: Routledge, 2003.

TOSIN, Giuliano. **A Poesia Sonora no Brasil e no Mundo**. In: Revista Intellectus, São Paulo, n.2, v2, jan-jul 2004.

VALENTE, Heloísa Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VIEIRA, Wagner. **Fransciscantos**. . Conselheiro Lafaiete: Liga Ecológica Santa Matilde, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução:

Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio.** São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_. **Poesia do Espaço.** In: MENEZES, Philadelpho (Org.) *Poesia Sonora- Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. P.138-144.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo. A presença da voz.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WD. D. **Quem são Mauricio Dias e Walter Riedweg?** Disponível em <<http://www.dw.de/quem-s%C3%A3o-maur%C3%ADcio-dias-e-walter-riedweg/a-2580577>>. Acesso em: 15 set 2014